作者简介

王克芬 生于1927年4月，重庆市云阳县人。中国艺术研究院研究员、博士生导师，敦煌研究院兼职研究员。1947年在上海中国乐舞学院师承著名舞蹈家戴爱莲习舞，后曾任中央民族歌舞团编导、演员。1956年调入中国舞蹈艺术研究会，在欧阳予倩、阴法鲁、杨荫浏等著名专家指导下研究中国舞蹈史。主演著作有《中国古代舞蹈史话》（中、英、日、法、韩文本）、《中国舞蹈发展史》（获中国艺术研究院优秀研究成果二等奖；1999年又获“文化部第一届文化艺术科学优秀成果二等奖”）、《中国舞蹈史·隋唐五代部分》（获中国艺术研究院优秀成果三等奖），学术论文、评论近百篇，合著《佛教与中国舞蹈》。参加编撰的《隋唐文化》获国家图书奖。主编的《中国舞蹈词典》获首届辞书评奖三等奖。任《中华文明史》舞蹈学科主编并撰稿，获“五个一工程奖”。是《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》古代舞分支副主编。主编《中国近现代当代舞蹈发展史》、《敦煌石窟全集·舞蹈卷》（香港商务印书馆出版）、《中华舞蹈图史》（台湾文津书局出版）等。1992年被评为国家有特殊贡献的专家，享受国务院特殊津贴。2000年赴美国迈阿密及威敦堡大学讲学，获美国中西部中国科技文化交流协会授予的“杰出艺术家贡献奖”。是《辞海》、《佛教文化百科》、《艺海》等大型辞书的编委及撰稿人。被收入中国、英国、美国、印度等多部《国际名人录》。

总　序

冯天瑜

人类历史是一个有机整体的发展历程，社会、经济、政治、文化等要素彼此交融、相互渗透在这个整体之中，起伏跌宕、波澜壮阔地向前推进。因此，历史研究不能满足于现象的“个体描述”，而应当关注“总体历史”，关注社会综合结构（社会形态）的演化，从而发现历史大势及其规律，诚如太史公所称，他治史绝非满足于枝节性的记载，其宏远目标是“究天人之际，通古今之变”。

然而，“总体”由“专门”综合而成，“一般”植根于“个别”之中，对于“总体历史”的认识、对于社会结构的真切把握，必须建立在历史现象分门别类的深入辨析的基础之上。太史公通过“本纪”探究自五帝、夏、商、周、秦，直至汉武帝的纵向专史进程；通过“世家”开辟横向的列国专史；又以八“书”，并述礼、乐、律、历、天官、封禅、河渠、平准，开文化、科技、财经等专门史之先河；“大宛列传”、“货殖列传”实为民族史、中外交通史、商业史之雏形……正是有了诸多专门史具体而微的考实，太史公方能造就整体史学大业，“成一家之言”。《汉书》以下的正史又

将《史记》的“书”扩设为“志”(律历志、礼乐志、刑法志、食货志、天文志、地理志、艺文志，等等)，形成较为翔实、细密的专史篇章。

中国史学有着深厚的专门史传统，不仅表现在《史记》、《汉书》等正史为其保留较充分的展开空间，而且自成格局的专志也纷至沓来，如后魏郦道元《水经注》是专论山川地理的志书发轫，两宋以下，各种专史（如金石志、画谱、学案、盐政、畴人传，等等）相继从通史中独立出来，斐然成章，构筑一个大的学术门类。中国的专史之早成、之丰硕，置之古代世界史坛，亦足称先进。

时至近现代，随着学术分科向广度与深度拓展，专门史更成为历史研究蓬勃兴盛的领域。上世纪前半叶，商务印书馆出版王云五主编的《中国文化史丛书》，在“大文化”名目下，囊括了各类专门史论著，从《文学史》、《美术史》到《财政史》、《赋税史》、《中外交通史》，以至《赌博史》、《娼妓史》，尽纳其中，反映了古今中西文化激荡之际的民国学界专史研究的实绩。上世纪 80 年代，上海人民出版社推出新的《中国文化史丛书》，收入“文化热”时期的数十种论著（包括《小学史》、《甲骨史》、《杂技史》、《园林史》、《染织史》等以往少见的分科史著)，是我国专门史成果的又一次结集。

近年来，专门史研究有新的发展，在高等教育的一级学科历史学之下，设置专门史二级学科，多所大学及科研院所设立经济史、文化史、社会史等专门史研究机构，探究领域有所拓展，新史料的开掘、新方法的运用皆有创获，人才成长、论著涌现，蔚然大观。武汉大学出版社推出的《中国专门史文库》便在此种新气象之下应运而生。

本文库以几种早年蜚声学坛的专史作为引领篇什，更多地选入近十年来的专史佳品，其中又分两类，一为曾经出版，现经作者认真修订补充，二为新作。本文库拟分数辑，分批推出，期以共襄专门史研习之大业。

2011 年 10 月 19 日　书于武昌珞珈山



01



02



03



05



04



06

01. 青海大通县出土的新时期时代舞蹈纹陶盆
02. 青海宗日出土的新时期时代舞蹈纹陶盆
03. 湖南长沙出土的战国时代彩绘舞女奁展示图（摹本）
04. 战国时代鸳鸯盒上的乐舞图（摹本）
05. 湖北随县（今属随州市）出土的战国时代鸳鸯盒上的乐舞图
06. 云南石寨山汉代滇王墓出土的双人舞铜盘挂饰



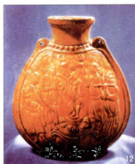






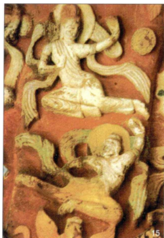
07. 云南石寨山汉代滇王墓出土的四乐舞铜俑
08. 河南洛阳出土的汉代乐舞俑
09. 甘肃武威出土的汉代舞俑
10. 江苏扬州出土的汉代玉雕舞人
11. 河南邓县出土的南北朝时期乐舞画像砖
12. 河南安阳出土的北齐乐舞纹瓷壶
13. 河南安阳出土的北齐乐舞纹瓷壶（摹本）
14. 河北磁县出土的北齐女舞俑


11


12


13


14



15



16



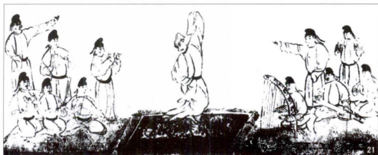
18

15. 云冈石窟飞天
16. 云冈石窟飞天
17. 内蒙古呼和浩特市出土的北魏乐舞俑群
18. 唐代乐舞纹舍利子盒
19. 唐代乐舞纹舍利子盒展示图（摹本）
20. 敦煌壁画360窟唐代露天酒肆（摹本）
21. 陕西西安出土的唐代乐舞壁画（摹本）




17

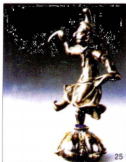

20


21


22


23


24


25


27







22. 五代《韩熙载夜宴图》中“六幺舞”场面
23. 新疆阿斯塔那墓出土的唐代舞俑
24. 日本《兰陵王》舞图（潘絜兹绘）
25. 唐代铜舞俑
26. 陕西西安出土的唐代乐舞俑群
27. 唐代昭陵陪葬墓舞蹈壁画
28. 唐代舞俑
29. 唐代舞俑









30. 陕西西安出土的唐代红衣舞女壁画
31. 唐代敦煌壁画146窟舞巾图
32. 唐代敦煌壁画220窟舞巾图
33. 唐代敦煌壁画205窟双人舞图
（段文杰摹本）









34. 唐代敦煌壁画144窟舞巾图（摹本）
35. 唐代敦煌壁画172窟双人舞图（摹本）
36. 河北宣化出土的辽代散乐舞壁画
37. 河北禹县出土的宋代乐舞壁画







38. 辽代云居寺罗汉塔（又称北塔）抬神楼砖雕
39. 辽代云居寺经幢飞天
40. 辽代云居寺经幢舞人
41. 内蒙古哲里木盟库伦旗辽墓出土的乐舞壁画
42. 山西稷县出土的金代儿童竹马石雕
43. 山西新绛出土的金代伞头与团扇砖雕
44. 山西新绛出土的金代儿童竹马舞砖雕
45. 山西新绛出土的金代舞蹈砖雕
46. 西夏安西东千佛洞供养伎乐壁画
47. 西夏安西榆林3窟舞蹈菩萨（摹本）






43


44


45


47


46

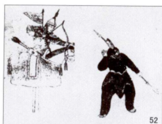
48. 河南焦作出土的金元舞俑
49. 敦煌465窟元代舞蹈壁画
50. 敦煌465窟元代舞蹈壁画
51. 明代宪宗元宵行乐图（部分）
52. 清代《扬烈舞》图


48


49


50


51


52











53. 清代裕容龄《希腊舞》
54. 清代裕容龄《玫瑰与蝴蝶》
55. 清代裕容龄《扇子舞》
56. 清代裕容龄《观音舞》
57. 清代裕容龄《剑舞》



58.清代徽州《龙舞》砖雕

59.清代年画《童子舞龙图》



60.清代《北京走会图·狮子舞图》



61.清代天津皇会《狮子舞》与《花钹舞》图



62



63

62. 清代苗族《芦笙舞》
63. 清代贵州大定苗族《芦笙舞》
64. 清代高山族风俗舞图



64

目　　录

图版目录(参见正文页码)

第一章

原始舞蹈产生与发展的轨迹

（约 10000 至 4000 年前）

在遥远的年代里，我们的祖先在中国的辽阔土地上，用劳动创造了他们自己，也孕育繁衍了整个中华民族。在漫长的历史进程中，他们留下了深深的足迹，大约在170万年前，原始群人类，逐渐从元谋人、蓝田人、北京人的“猿人”时期过渡到马坝人、长阳人、丁村人的“古人”时期。

被考古学家称为旧石器时代的丁村人的遗址（山西襄汾丁村附近）中，发现了许多石器，如石球、厚三棱尖状器、砍砸器等，比北京人制作石器的技术已有所进步。

原始群人类，过着茹毛饮血、穴居野处的生活。① 传说中“构木为巢，以避群害”的“有巢氏”时代，“钻燧取火，以化腥臊”的

---

① 《礼记·礼运》：“昔者先王，未有宫室，冬则居营窟，夏则居橧巢。未有火化，食草木之实，鸟兽之肉，饮其血，茹其毛。未有麻丝，衣其羽皮。”

“燧人氏”时代①，表明人类在保护自己及掌握使用火的方面取得重大进步。

人类在群体生活中，共同劳动去获取维持生命的物质，相互交配以繁殖后代。既然有群体生活，就必定要交流思想感情，人们用手势及其他形体动作来辅助简单的发音及初级阶段的语言以表达自己的思想。从狩猎、采集野果、挖掘植物茎块等获取生活资料的劳动中，从人与人之间相互传情达意的形体动作中，孕育了舞蹈的因素。

约公元前2万年至公元前四千多年，我国已出现了母系氏族公社。处于旧石器时代晚期的“新人”时期的人类，在我国境内发现的有柳江人、河套人及山顶洞人。特别是在北京周口店龙骨山山顶洞穴中发现的、距今已有1万年至八千多年的山顶洞人的头骨及其他遗物证明：当时的人类已与现代人的体质形体大致相同。他们除制作一般生产劳动用的石器外，还制作了一些相当精美的器物，如作为装饰用的小石珠及穿孔砾石、兽牙、海蚶壳等；还用赤铁矿粉将石珠、鱼骨等染成红色制成装饰品，美化自己。在那里还发现了骨针，说明山顶洞人已懂得缝制兽皮等，做成较合体的衣服，不仅仅满足于披上兽皮、叶草等遮身保暖。这时的人类，已产生了美的观念。他们在与自然的搏斗中，获取了借以维持生命的物质，还有一点剩余的精力与时间，用来美化自己的生活。作为一种表达人的思想感情、反映人类生活，并能给人以美感和力量，使人得到某种精神上享受的原始舞蹈，大约也在这时产生了。

在我国的古籍中，记载了许多远古神话传说，它们往往能反映原始社会的发展情况。大凡人类社会出现某些突出进步时，传说中就会出现发明这些新鲜事物的英雄，如教人筑巢而居的“有巢氏”、教人钻木取火的“燧人氏”、教人结网打猎捕鱼的“伏羲氏”、教人耕种的“神农氏”，等等。同时也有关于歌舞创始的传说，《山海经》载：“帝俊有子八人，始为歌舞。”《广博异记》载：“舜有子八人，始歌舞。”可知，歌舞也是原始人类的一项重大发明。因此，

① 《韩非子·五蠹》。

才有帝(氏族首领)的儿子发明歌舞的传说产生。这类传说，从一个侧面反映了人类社会是在发展到某个阶段时才产生了歌舞，而不是有了人类，同时就有了歌舞。它同人类的其他进步发明一样，既是社会发展到某个阶段时集体劳动的智慧结晶，也包含着某些智者能人的个人创造。

原始歌舞，是原始人进行的一项集体活动。因此，传说中歌舞的创始者是一个集体，即"帝"的八个儿子。人们发现：在敲击石片的同一节奏声中，大家在一起手舞足蹈，虽然不能直接产生任何物质产品，可是人们可以从中得到某种精神上的满足，感受到集体的力量，以及彼此交流感情、抒发欢愉、倾诉郁闷等。同时，人们相信：通过舞蹈，可以得到丰收，猎获更多的鸟兽；可以使氏族兴旺，增添人口；可以战胜敌人，驱赶疾病等。于是舞蹈就作为人类社会生活中的一个组成部分，被长期保存下来了，不断地流传、发展着，并渗透在人们生活的各个领域。在各种社会发展阶段，产生了不同的舞蹈艺术。

人类为了维持生命和延续生命，必须通过劳动创造物质财富与精神财富。人类为了繁衍种族，必须生儿育女。因此，劳动与生殖是人类最基本的社会活动。原始舞蹈和音乐，是深深植根于人类生活中的。它们不可避免地、必然地反映上述两方面的生活内容，即生产劳动与生殖崇拜。由此而产生祈求各种保护神(含图腾崇拜)的原始祭祀舞蹈，反映相互掠夺、仇杀的战争舞蹈(操练、誓师、祝捷)，反映狩猎劳动的拟鸟兽舞蹈，这类舞蹈既是狩猎生活的反映，又有图腾崇拜的遗迹。为完成繁衍氏族的神圣使命而形成的祖先崇拜和生殖崇拜中，有极丰富频繁的舞蹈活动。在人类与疾病作斗争中，又产生了《阴康氏之乐》这样一类的健身舞，等等。

通过记载原始舞蹈传说的古文献，描绘原始舞蹈的文物、崖画等，以及考察流传至今的原始舞蹈的"活化石"(指部分尚处于或接近原始发展阶段的一些少数民族地区的舞蹈，及其他原始舞蹈的当代遗存)，进行综合研究，来探索原始舞蹈的特点、形态、活动方式、与生活的关系及其作用等，可以较确切地了解我国原始舞蹈的发展情况。

一、生产劳动与原始舞蹈

"劳动创造了人本身"的真理，已被人类发展的历史所证实。从1927年发现的北京猿人化石来看，其身体各部分发展是不平衡的。北京人的头盖骨厚，脑容量小，带有明显的原始性；而劳动最频繁的手却进化很快，手腕的灵活程度与现代人接近。因而，劳动是人的体质形态形成、发展的决定因素。由于舞蹈的表现工具是人体，舞蹈所表现的是人的生活及思想感情，因而从根本意义上说：舞蹈起源于劳动。原始舞蹈的内容和形式许多都直接、间接地与劳动相关。表现生产劳动和与生产劳动有关的舞蹈是原始舞蹈的重要内容，如表现狩猎生活、模拟生产劳动的动作，传授生产知识，祈祝劳动丰收等。但人的生活内容是多方面的，特别是与人类繁衍有密切关系的生殖崇拜，对原始舞蹈的创造和发展，具有十分重要的影响。原始舞蹈的内容也是随着生活内容的不断丰富而丰富发展的。因此，原始舞蹈的起源是多元的。

在论述原始舞蹈的时候，《尚书·益稷》中的一些记载如"击石拊石，百兽率舞"、"鸟兽跄跄"、"凤凰来仪"等，相当准确地勾画出原始舞蹈的形态：人们有轻有重地敲打着比较薄的石器，合着这种尚未进化成乐器——磬的敲石声，跳起模拟各种鸟兽的舞蹈。这种舞蹈是原始人狩猎生活的反映，也带有图腾崇拜的痕迹。上古历史文献，突出地描述了模拟兽、鸟的舞蹈；而迄今尚存的原始崖画及出土文物，则更具体、生动地表现了这种舞蹈的形象。

我国民族学、文物考古学专家在云南沧源佤族自治县的深山密林处，陆续发现崖画共11处。画面呈赭红色，初步断定是用赤铁矿末渗动物血绘制的。画面上，有村落及狩猎、战争、舞蹈等场面。引人注目的是有许多头戴羽饰的人物形象，他们或一臂高举，一臂曲垂，叉腿而立，姿态挺拔粗犷。另外还有些身披羽帔的人形，双臂平展，或两膝朝外，作半蹲姿；或两腿伸直叉开站立，有如振翅欲飞的鸟儿。这些富于舞蹈感的形象，很像是一些模拟飞鸟的舞蹈。还有五人举臂围圈作舞的图像(图1、2)。

关于沧源崖画的年代，汪宁生在《沧源岩画的发现与研究》中指出，“它的开始年代已不可知”，“上可以到汉，下可以到明”。另说认为沧源崖画是新石器时代的作品，距今已有三千年以上的历史。① 因此，沧源崖画中模拟鸟兽的舞蹈，是原始舞蹈的形象记录，它印证了古籍中“百兽率舞”、“凤凰来仪”的文字记载。



图1　云南沧源岩画五人舞(摹本)

地处我国北疆的内蒙古阴山岩画，据考古学家研究，是我国北方





图2　云南沧源岩画羽帔舞人(拓本及摹本)

游牧民族在数千年漫长的岁月中以石器、金属为工具，在阴山崖壁上凿刻出来的原始艺术瑰宝。② 其中遗存的大量原始舞蹈形象中，

① 古英：《云南沧源发现三千年前崖画——反映了先民从狩猎向驯养过渡阶段的生活》。

② 盖山林：《阴山岩画与原始舞蹈》，《舞蹈论丛》1981年第4期。

有相当一部分是模拟鸟兽的。如凿刻在磴口县西北托林沟北山后石面上的四个舞者，他们成一字排列，相互拉手，均有长长的尾饰，似乎是手牵着长尾起舞。离四舞者不远处，有一扮鸟人形，张臂作飞状，正向他们走来(图3)。此外，在其他地方，还刻有许多装有尾饰的人形，有的张臂叉腿，有的屈腿张臂作欲腾跃状，有的叉腰作舞蹈状。

在内蒙古阴山山脉之北的乌兰察布草原，考古学家们发现了另一处可与阴山岩画媲美的岩画中心。在已发现的一万多幅岩画中，有多种野生动物、各种人形、狩猎场面和一些像是正在舞蹈着的人形。在众多的人物形象中，也有不少是带有尾饰的。他们屈举双臂，作“骑马蹲裆式”(图4)。舞姿充满了力量，质朴而又健美。与此相同的舞姿，在花山崖画和其他古文物中屡有发现。它似乎是古代男性舞蹈的常用动作，从远古一直流传至今。



图3 内蒙古阴山岩画牵手作舞状(摹本)



图4 内蒙古乌兰察布岩画腾跃状人物(摹本)

广西花山崖画是反映壮族先民生活的珍贵史料，分布在明江、左江沿岸的断崖峭壁上，且多绘制在河流转弯处。目前，在宁明、龙州、崇左、扶绥等地已发现崖画五十余处。因为宁明花山崖画的

面积最大，人物最多，最具代表性，故人们将这一带的崖画统称为“花山崖画”(图5)。崖画画面呈赭红色，笔调粗犷，画风古朴。关于这些崖画绘制的年代，史家有各种不同看法，广西壮族自治区博物馆的专家们断定崖画约是春秋战国时代所作，当时中原已进入封建社会阶段，而西南的少数民族地区则正由原始社会逐渐步入奴隶社会的动乱时期，因而画面上多有集众作战，或庆祝战争胜利的场面。这一判断基本是合理的，符合历史发展情况的，但同时也不



图5　广西花山岩画(摹本)

排除当地人民数千年间陆续在这里作画的可能。驮角山崖壁上书写的两个工整的白色、土红色“魁”字，就不会是远古时期的遗迹。

在花山崖画中，有一部分明显的是“舞蹈着”的人物形象。他们排列整齐，动作一致，人群中有腰挂环形刀，张臂向上，作半蹲姿，头戴饰物(可能是鸟羽)，形体较大的人物，这形象很可能是氏族首领。特别引人注目的是庙背山(又叫仙山)那个头上插着长长翎羽的人形和三角岩上那个双腿作大幅度叉开、展臂翘掌、头戴饰物的人形①，姿态雄健，动感强烈，具有舞蹈感(图6、7)。这些头上插着翎羽的人物形象，有时并没有模拟飞鸟的姿态，羽饰仅

① 文中所述花山崖画各舞蹈形象，均采自《花山崖壁画资料集》郭龄临摹“花山崖壁画局部临摹图”。



图6 广西花山岩画舞状人物(摹本)



图7 广西花山岩画戴羽饰人物(摹本)

仅是一种美的装饰，因为，只有机智的猎手，才能射中空中翱翔的飞鸟。于是，羽饰成为优秀猎手的标志，同时，也是美的标志。至今四川一带的白马藏人，还有戴羽饰的风俗。男青年用最大最美的鸟羽作为向姑娘求爱或定情的礼物。鸟羽不仅是装饰品，同时也是机智勇敢的象征。因此，无论是模拟飞鸟的舞蹈姿态，或是插着羽饰的人形，都足以证明它们与狩猎生活的密切关系，正如那些戴尾

饰的舞人形象是来源于原始狩猎生活一样可信。

花山崖画中人物的姿态，大多腿部作"骑马蹲裆式"，两臂平展，小臂屈折向上举，整体看，有蛙形感。今壮族民俗有"蟆拐(青蛙)节"。是每年5月祭祀青蛙的节日。届时彩旗飞扬，鼓锣齐鸣，舞蹈有"蟆拐出世"、"敬蟆拐"、"拜铜鼓"、"蟆拐拳"等等。这应是壮族先民崇拜蛙图腾的遗风。花山崖画中的蛙形人物与古老的蛙图腾崇拜不无关系。

地处我国西北的新疆地区也发现了多处崖画，如库鲁克山(兴地)崖画，反映了当地原始民族的各种生活场景①，有狩猎、征战、杂技、舞蹈等。其中有一幅双人舞图：一人头饰双翎，一腿立，一腿后伸，张臂如飞似正奔向另一戴尾饰的舞者。两人扬臂牵手，很像是模拟鸟兽的男女对舞(图8)。



图8　新疆库鲁克山双人舞岩画(摹本)

最引人注目的是舞蹈纹陶盆上戴尾饰的舞人。这个距今约五千

① 胡邦铸：《库鲁克山的岩画》，《新疆艺术》1984年第1期。

年前的陶盆，是在青海大通县出土的。① 它真实地记录了新石器时代先民们舞蹈活动的情景（图版1）：人们手牵着手，正朝着同一方向，整齐地踏舞。头上的饰物，身后的尾饰，都向不同方向斜垂，这实际上表现了一种“扭”的动势。因为只有头部与身体在扭动中，头饰与尾饰才会向不同方向甩动。青海是古羌人居住的地方，据戴爱莲先生调查，至今羌族的民族民间舞蹈中，仍保存了拧身扭摆的动律。围绕盆口内壁画了三组舞蹈，每组5人，中间用竖弧形线条相隔。这可能是画面处理的需要，实际生活中的舞蹈，可能是人们聚集在一起，围成一个大圆圈，相互拉手跳舞。这种“连臂踏歌”的民间歌舞形式既有悠久的历史，又十分普遍地在中外许多民族中传承。围圈舞蹈既有围猎、围篝火取暖等的生活基础，又有便于交流感情、紧密团结的精神作用。

青海宗日出土的新石器时代的舞蹈纹陶盆（图版2），舞人分两组，一组11人，一组13人，舞者牵手围圈而舞的形式，与上述舞蹈纹陶盆相同。不同的是舞者头上无明显的发辫或饰物，身后也无尾饰。舞者穿着蓬松的短裙，两腿并拢，只有个别人物双腿有微微叉开之势，好似在一个舞句结束时，大家两腿一并，形成一个重拍，或是跺一下脚，两腿相并时发出一定的声音，以加重舞蹈的节奏感。

与舞蹈纹陶盆同一时代的出土文物中，还有陶鼓、陶哨等乐器。青海省民和县出土的新石器时代陶鼓，鼓身呈长圆形，鼓面一头较小，中部较细，鼓另一头成喇叭形张开。鼓上有两个环，以系绳挂在身上拍击。陶哨现存青海乐都县柳湾文物站。陶哨有吹孔，用嘴唇控制可吹出四个不同高低的声音。这些文物可使我们推想出一幅原始人奏乐歌舞的场景：人们在坎坎的陶鼓声和清越的陶哨声中，插上鸟羽，装上尾饰，手牵着手，一面歌唱，一面舞蹈。这种人人都能参加的自娱性歌舞活动，给人们带来了欢愉。他们也许在欢庆狩猎胜利，也许在感谢神和大自然的赐予。随着社会的发展，

① 青海省文物管理处考古队：《青海大通县上孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆》，《文物》1978年第3期。

为了生存和丰富生活的需要，模拟鸟兽的舞蹈也不断丰富、发展、提高。我国各民族民间保存了十分丰富的、技艺高超的鸟兽舞，被广泛应用在社会生活的各个方面，如欢庆节日、宗教祭祀、群众娱乐等活动中，有《孔雀舞》、《鹤舞》、《狮舞》、《龙舞》，以及头戴兽面的"傩舞"、"查玛"等。这些舞蹈在不同场合，起着不同的作用。

然而，模拟鸟兽舞蹈的根本起源仍然是劳动生活，源于人类求生存的功利目的。这里，不妨举一个古代舞蹈的当代遗存作例子：内蒙古草原上，流传着一首民歌，叫《猎人的悲哀》①，叙述两兄弟一起出发去打猎。兄弟俩都披上兽皮，扮成野兽的样子，分别向两个方向出发了。不久，哥哥发现大树后有一只熊，于是，他举起弓箭向熊射去，熊倒地死了。哥哥走近一看，原来被射死的不是熊，而是他自己的亲弟弟。这首古老的民歌告诉我们：人类为了便于接近野兽，更有效地猎获它们，就把自己扮成兽，模拟野兽的动作。因此，模拟鸟兽舞蹈的出现，不仅仅是祝愿或庆祝狩猎的胜利丰收，也体现了当时人们通过人装兽的方式，来获取更多的野兽，借以获取赖以生存的食物。在狩猎劳动中的模拟野兽动作，直接孕育了各种拟兽舞蹈。迄今我国一些少数民族的传统舞蹈中，仍保存了原始狩猎舞的遗风，如鄂伦春族的《黑熊搏斗舞》，鄂温克族的《爱达哈喜楞舞》（即《公野猪搏斗舞》），以及纳西族的传统歌舞《阿热热》等，都有反映狩猎生活的内容。

随着社会生产力的提高，生产方式的多样化，人们除狩猎、采集野果等以获得生活资料外，新石器时代中晚期，农业已逐渐出现。由于农业发展，人们开始有了比较稳定的食物来源，生活也随之相对安定。传说中反映农业劳动生活的舞蹈有《扶犁》、《葛天氏之乐》等。《扶犁》是歌颂发明农耕的神农氏的乐舞②，内容是庆丰收的。其舞法如何已不可考。《葛天氏之乐》的记载比较详细一些：

---

① 内蒙古民歌《猎人的悲哀》系扎木苏调查搜集。

② 《路史·后纪》："（神农氏）桴土鼓以致敬于鬼神……耕桑得利而究年受福，乃命刑天作《扶犁》之乐，制丰年之咏，以荐釐来，是曰《下谋》。"

“三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰载民，二曰玄鸟，三曰逐草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总禽兽之极。”①显然，它的表演形式是：三个人手执牛尾，踏足为节，载歌载舞。所谓“三人”，可能是每组由三人组成，歌舞时有许多组人，形成一个大型的集体舞。也可能像秧歌队中的“小场子”，集体群舞，进行到一定时候，有几个人出来表演一番，它是在群众自娱性歌舞的基础上，穿插一点表演。歌舞共分八段，每段歌词都有一个突出的内容。第一段“载民”，歌颂人类本身，祝愿氏族繁荣昌盛；第二段“玄鸟”，相传玄鸟是商氏族的图腾，这一段正表现了先民们对本氏族图腾的崇拜，带有浓厚的宗教祭祀色彩；第三段“逐草木”，祝愿草木生长茂盛；第四段“奋五谷”，庆祝五谷丰收；第五段“敬天常”，是向上天表示敬意；第六段“达帝功”，可能是对天帝，或是对人间氏族首领的歌颂；第七段“依地德”，感谢大地的赐予；第八段“总禽兽之极”，祝愿鸟兽大量繁殖，以便为人们提供丰富的生活资料。这里面既有人们对丰收的祈求，对天、地、祖先及氏族首领的崇拜和歌颂，更有对美好生活的向往。

有些表现劳动生活的歌舞，与劳动本身融为一体，边劳动，边歌舞，既是劳动，又是歌舞。如云南的基诺族有这样一种风俗：点种时，男子手执点种器具，点种器具用长竹竿制成，底端有一小铲，用来铲土，竹竿上部有数孔，可吹出不同音高的几个音。点种时，男子在前，一面铲土，一面吹奏悠扬动听的音乐；女子在后，追随乐声，沿铲过的土窝点种。点完一垅，男女两人在地头会合歌唱或舞蹈。云南省博物馆藏有这种点种器，是生产工具与乐器合为一体的器物。其他如佤族、高山族春谷时的《杵歌》，人们围着石碓或石板，手执长短不一，可以击出不同音高的木杵，一面歌唱，一面举杵舂谷。劳动动作应和着歌声，整齐协调，节奏一致，是具有舞蹈美感的劳动动作，也是反映劳动生活的舞蹈。这类例子，在少数民族的传统歌舞中是很多的。

① 《吕氏春秋·古乐》。

二、生殖崇拜与"求偶舞"

人类的生产活动，应该包含两个内容：一是生产物质财富和精神财富；二是生殖后代，繁衍种族。原始社会时期，人类的生活环境极艰苦、恶劣。人类要维持生命，延续后代，面临着十分严峻的考验。因此，人类渴求人丁兴旺，种族繁盛。人类从生活中直觉地明白一个自然规律：男女交配可生殖后代，但他们对人的生理现象并不了解，当时也不可能了解。于是，产生了对性和生殖器官的崇拜。20世纪50年代以前，我国部分少数民族地区，还有供奉男性生殖器作为崇拜对象的遗风。土家族古老的《毛谷斯舞》有男舞者在腰间挂生殖器状饰物起舞的习俗。后世所谓"社日"，既是民族的节日、祭日，又是男女求偶交配的日子。据《周礼・地官・媒氏》载："仲春之月，令会男女，于是时也，奔者不禁。"至今部分少数民族地区仍有类似风俗。原始舞蹈中有生殖崇拜及求偶的内容，就是来源于上述社会生活和意识形态。民间歌舞中，有许多是以表现爱情、求偶为内容的，它与人类的本能需要繁殖后代这一极其重要而严肃的使命有着非常密切的关系。

传说殷人的祖先简狄是吞了玄鸟卵而生殷契的。周人的祖先姜嫄是踩了巨人的足迹而生弃（即后稷）的。① 这类传说实际是母系氏族公社时代原始乱婚野合生子生活的反映。遗存至今的原始岩画，十分清晰、形象地反映了人类求偶、交配的活动和性崇拜的意识。而这种活动和意识，又常常与舞蹈形象杂糅在一起。如内蒙古乌兰察布草原，位于推喇嘛庙西的德里哈达小山顶，类似男女对舞的岩画（图9），画风拙朴，两人手臂相互搭肩，女性胸部画两个圆点，代表乳房，臀有尾饰，两腿叉开，尾下有一圆点，似滴液。男性尾饰更长，尾梢折卷，双腿劈开，他俩正兴奋地连臂跃舞。② 又如内蒙古阴山岩画中，也有一些男女对舞的画面。在乌拉特中后联

① 《史记・周本纪》。

② 盖山林：《乌兰察布岩画舞蹈》，《舞蹈论丛》1982年第3期。



图9 内蒙古乌兰察布双人联臂岩画(摹本)

合旗东地里哈日峰顶巨石上，凿刻两个头戴羽饰的人，他们手臂搭肩相联，男性臀下有尾饰或夸大的生殖器，足尖相对而舞。①

1988年考古学家王炳华发现的新疆呼图壁县康家石门子生殖崇拜岩雕刻画，是目前发现的一处以此为主题的大型舞蹈岩画，初步断定最初凿刻的岩画约在原始社会后期父系氏族社会阶段。其规模颇大，蔚为壮观：在东西长约14米、上下高9米、面积达120多平方米的岩面上，用浅浮雕手法刻出了总数达数百个大小不等、身姿各异的舞蹈人物，其主体部分是一列巨大的裸体女性舞蹈像和一个斜卧的男性形象。男性人像通体涂朱，特别刻画了勃起的生殖器，指向女性方向(图10)。



图10 新疆呼图壁生殖崇拜岩画(摹本)

在此组画像左下方，又有一比真人更高大的双头、双颈、身体部分合而为一的双头同体人像。若参照闻一多先生《伏羲考》一文

① 盖山林:《阴山岩画与原始舞蹈》,《舞蹈论丛》1981年第4期。

对于《山海经》等书中大量提到的左右有首、前后有首或一身二首的生物时所作的推测，“实有雌雄交配状态之误解或曲解（正看为前后有首，侧看为左右有首，混言之则一身二首）”，这分明是表示男女交合的造型。

位于双头同体人像的右下方，为两个性别特征十分明显的舞蹈人像，男性人像手持勃起的生殖器直指对面站立的女性人像（图11）。在这隐喻男女交合图像的下面，是上下两排排列整齐、正在激情欢舞的小人群像，它十分清晰地表明这幅岩画祈求氏族繁衍和生殖崇拜的观念。

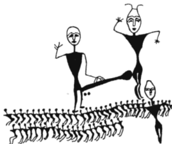


图11　呼图壁崖画生殖崇拜图（摹本）

这幅巨作所在之处的自然环境，王炳华先生作了如下生动而准确的描述：“康家石门子岩画所在山体，山势雄伟，层层叠叠的红色岗峦，如叠如砌……这样一区耸立的峰峦，却又为终年流水的两道溪谷所环绕……一岩画所在峭壁的西端……一条长三四十米的裂隙，斜贯于洞顶外侧。裂隙中，不断渗透漏出滴滴清泉，一年四季不断。附近哈萨克牧民，至今仍视为‘神水’……由于所在地区空气湿润、雨量丰沛，故草木繁茂。高耸的岗峦，冬日挡住了西北方向的寒冷气流，使山前阳坡，沟谷两岸的植被，在严寒的冬日也不会完全被雪覆盖……是畜群理想的栖息之处……阳光、茂草、清泉，所在环境中的这些具体因素，都使人与新生命的孕育产生联

想。"这里正是远古居民祈求氏族繁衍，并进行交合的绝好地方。大幅以生殖崇拜为内容的岩画，是先民的心愿，也是他们心中的神灵，"在这幅岩刻中，原始舞蹈的灵魂、动力，就在于对异性的追求，在于对两性生活的描述和歌颂"(见王炳华：《新疆呼图壁生殖崇拜岩画》)。

青海出土的古文物中，也有夸大人类生殖器官的形象。① 这些遗存的古代崖画、文物及现存的民间风俗，都在一定程度上反映了原始人类对生殖器的崇拜，也是对于原始舞蹈发展的另一种动力——"人类自身的生产"的有力而形象的佐证。

三、反映征战生活的古武舞

恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》一文中说："他们是野蛮人，进行掠夺在他们看来是比进行创造的劳动更容易甚至更荣誉的事情。"原始社会时期部落或部落联盟之间经常发生掠夺性和血亲复仇的战争。频繁的战争生活，造就了习武、模拟战争、庆祝胜利等反映战争生活的舞蹈(我们习惯地称这类舞蹈为"武舞")，它们反映在古文献及传说中，也反映在遗存的古崖画中，甚至反映在民间遗存的这类舞蹈中，生动地展现了原始武舞的真实形象。

历史上有刑天氏舞干戚的传说②(图 12)，又有禹征有苗不服，后舞干、羽七十天，有苗始归服的传说③。看来，"干戚舞"似乎是古代武舞的一种重要形式。干是盾，属防御性武器，用以抵御敌人的进攻。戚如长把斧，属攻击性武器，用以砍杀敌人。人们为了灵活地运用这些武器，必须进行操练，在操练和实战的过程中，形

---

① 青海省乐都县柳湾出土，现存柳湾文物工作站。

② 《山海经·海内西经》："形(刑)天与帝至此争神，帝断其首，葬之常羊之山。乃以乳为目，以脐为口，操干戚以舞。"

③ 《尚书·大禹谟》："帝(舜)曰：'咨禹，惟时有苗弗率，汝徂征。'禹乃会群后……三旬，苗民逆命。益赞于禹曰：'惟德动天，无远弗届，满招损，谦受益，时乃天道……至诚感神，矧兹有苗？'禹拜昌言曰：'俞。'班师振旅。帝乃诞敷文德，舞干羽于两阶。七旬，有苗格。"

成了运用这些武器的动作和姿态，这就是干戚舞的生活来源。执干戚等武器而舞的舞蹈形式，从远古一直流传到今天。

周初（公元前11世纪）编创的“六舞”（亦称“六代舞”），其中的两个武舞——《大濩》和《大武》，舞者手中均执干戚等武器。周代教育贵族子弟的“小舞”（亦称“六小舞”），其中的《干舞》手中也要执盾。自周以后，历代封建王朝都要制礼作乐，歌颂本朝皇帝的武功与文德，而歌颂武功的武舞，名称虽各不相同，舞时手执武器却是其共同的特点。这种舞蹈形式，不仅在宫廷礼仪祭祀舞蹈中出现，更多、更生动的则是民间保存的武舞。明代戚继光曾在他所作的《纪效新书》中提倡士兵练《藤牌舞》，所谓“藤牌”，就是用藤条编制的轻便盾牌，用以锻炼士兵闪滚等技巧动作，增强了灵活性。明人钱古训在深入云南边境少数民族地区后写成的《白夷传》中，提到当地民间有“舞干为宴”的风俗，筵宴中舞盾，当然是表演性的娱乐节目。云南古老的沧源崖画（史家认为可能是三千年前绘制的）有不少一手执盾、一手执矛的人物形象，他们挺身，叉腿而立，姿态雄健，从周围的画面看，不像是实战中的人物，更似手执武器的舞者。广西花山崖画中，有人形高大的首领，腰佩环形刀，手执环形刀，作骑马蹲裆式、张臂而舞的形象，在他的周围有数行排列整齐、舞蹈动作一致的群舞者，也许他们是在为欢庆胜利起舞。内蒙古阴山岩画有一幅杀人庆功起舞的画面，位于磴口县西北格和撒拉小沟南面的石壁上。① 一个没有脑袋的尸体，张臂躺在



图12　《山海经》刑天舞干戚图（摹本）

① 盖山林：《阴山岩画与原始舞蹈》，《舞蹈论丛》1981年第4期。

地上，头颅则滚在一个手执牛尾兴奋地起舞的舞者脚下。另外三个舞者姿态大体相同：双腿叉开而立，双臂平展垂肘，臀下有尾饰。据学者分析，那正是战争胜利者砍掉被俘敌人的头，在庆祝胜利、祭祀祖先和神灵。古崖画中，还有运用其他武器起舞的形象，如阴山岩画中有手执弓箭射击的，还有像化了妆的人物，作拉弓搭箭的舞姿。沧源崖画有类似“石流星”的猎具或武器，在一个人像的周围画了几个球状物，可见石球不是一个个地扔出去，而是几个石球转动着抛出攻击，学者们认为这是“石流星”一类的武器是可信的。广东海南西樵山出土的新石器时代球形敲击器，也类似这种“石流星”，人们用绳结网，装上石球甩击猎物或敌人。这种原始武器的运用，发展为今天杂技、武术中技艺精湛的“水流星”、“火流星”等表演艺术。

直到今天，我国民间仍保存了极其丰富的手执武器而舞的各种舞蹈，如民间武术和古典戏曲中的“把子功”，利用刀、枪、剑、戟、矛、盾等武器起舞，舞姿雄健英武，节奏鲜明强烈，技艺高超，丰富多彩。此外，如民间流行的《盾牌舞》、《藤牌舞》、《刀舞》等，与远古时代的《干戚舞》等舞蹈形式都是一脉相承的。随着这些武器的产生，在操练与实战中，产生了运用这些武器的技法与舞姿，形成了我国各民族风格不同的、丰富多彩的手执武器而舞的多种“武舞”。它们是我中华民族传统舞蹈中颇具特色的一个组成部分，其特点是：武术与舞蹈的巧妙结合，技巧高，难度大，技艺融合，气势昂扬。从一个侧面反映了我们的民族精神。这正是此类舞蹈在我国长流不衰不断发展的重要原因，也是古代“武”“舞”不分的重要原因。

四、原始祭祀舞

考古发现，山顶洞人在部分尸体周围撒布赤铁矿粉粒。他们可能认为红色是美丽的、吉祥的、可以给人带来幸福的颜色，故而把红色染料——赤铁矿粉末染饰物并撒在死者周围，也许这就是对死者的祝福，希望人死后仍可得到幸福。这不但证明当时的人类已产

生了美的观念，同时也证明人类已产生了原始宗教观念。人们相信，除了活生生的现实世界外，冥冥中还有一个不可知的神秘世界，在死者所去的另一个世界里有天神和魔鬼，存在着超人的力量，既可保护人类、赐福于人间，又可加害人类、降灾祸于世人；大地是人类万物赖以生存的地方，天上有日、月、星、辰，有风、雨、雷、电，既可给人类带来光明、温暖和甘露，又可给人类带来黑暗、寒冷、酷热和洪害旱灾，于是便产生了祭祀天地鬼神的风俗，祭祀舞蹈也就在这祭祀风俗中诞生了。传说中《葛天氏之乐》有颂"地德"、"敬天常"的内容，殷商甲骨文中有跳舞求雨的记载，阴山岩画有跪敬太阳的人物形象；崖画本身也很可能是为宗教祭祀而存在的，古人艰难地在悬崖峭壁上描绘、凿刻岩画，恐怕不是为了娱乐，而是为了宗教祭祀，正如后世修筑洞窟、绘制壁画、凿刻佛像一样。同时岩画既显示了人类的愿望和要求，其本身也是古人崇拜的对象。直至近世，佤族人民还有把沧源岩画当作神灵跪拜的旧风俗。《九歌》中祭祀《云中君》、《湘君》、《湘夫人》、《东君》、《河伯》、《山鬼》等篇章，正是古楚地祭祀太阳、云雾、山川河流的反映。历代封建王朝都有祭祀天地的乐舞，并设有专门祭天地的固定场所，如天坛祭天、地坛祭地。史籍记载许多部族多有祭祀天地的习俗，如《后汉书·东夷列传》载："马韩人知田蚕……常以五月田竟祭鬼神，昼夜酒会，群聚歌舞，舞辄数十人相随蹋地为节，十月农功毕，亦复如之。"这是人们预祝丰收和庆贺丰收时祭祀天地鬼神的集体歌舞，它既带有宗教色彩，又是自娱性质的群众歌舞。同书又载："涉……本皆朝鲜之地也……常用十月祭天，昼夜饮酒歌舞，名之为'舞天'。"这是秋收后祭天的歌舞。这种风俗至今仍在我国许多地区流传。而原始色彩最浓的，应数20世纪50年代前佤族砍人头祭谷时跳的《木鼓舞》。当时，佤族是尚处在原始部落时期的少数民族之一。他们保存了原始民族的风俗习惯及舞蹈特点。徐永安在《佤族砍人头祭谷舞及其他》一文中介绍，砍人头祭谷是佤族重大的宗教活动，每年3月播种都要猎人头祭谷，以求丰收。人头猎来后要供在木鼓房的"人头桩"上，全寨男女老少盛装围着人头桩敲锣打鼓，歌舞数日，祈祝谷物丰收、人畜兴旺。然

后把人头送到鬼林安放。这种祭祀舞蹈节奏强烈、单调，动作沉毅、凝重。从这一舞蹈史的“活化石”中，可以窥见原始宗教祭祀舞的形态。

原始人对祖先的崇拜，表现在对发展本氏族作过杰出贡献的英雄人物的崇拜和对代表本氏族徽号——图腾的崇拜两个方面。如歌颂黄帝的《云门》，既是对氏族首领黄帝本人的歌颂，又是对黄帝氏族图腾的崇拜，因史载“黄帝氏以云(为)纪”。① 歌颂神农氏的《扶犁》、《灵星舞》，歌颂舜伟大品德的《大韶》，歌颂治水英雄禹的《大夏》等等，都是我国古代歌颂氏族英雄人物的著名乐舞。图腾崇拜的实质是对祖先的崇拜。图腾本印第安语，意即“他的亲族”。原始社会时期，人们常将某种动物、植物或自然物视作本氏族的祖先和保护神。如前所述，殷人认为他们的祖先殷契是简狄吞食了玄鸟卵而生的，因此，玄鸟就是殷人的祖先，即图腾。又如据史籍记载，黄帝与蚩尤、炎帝作战时，有熊、罴、貔、貅、豹、虎六种野兽参战。这实际上是以这六种野兽为图腾的氏族，协同黄帝氏族去攻打蚩尤和炎帝。② 古夫馀国与高丽接壤，其俗“以六畜名官，有马加、牛加、狗加，其邑落，皆属诸加”。③ 春秋时人郯子说，他的祖先是少皞氏，少皞氏以鸟名官，有凤鸟氏、青鸟氏、玄鸟氏等。④ 这些与图腾崇拜都有极密切的关系。直至今日，一些少数民族中还有图腾崇拜的遗风。今日各地流行的多种形式的《龙舞》，可说是古老图腾舞蹈的“活化石”。其他民族模拟孔雀、熊、狗等形象的舞蹈，也是古老图腾崇拜的遗风。

随着人类对天、地、祖先及图腾的崇拜，各种宗教祭祀活动也逐渐兴起，在这些活动中，舞蹈作为祭祀礼仪的组成部分被采用了。人们在群体的舞蹈活动中体会到舞蹈具有激奋人心、宣泄内心感情、使人陶醉欢愉、有时甚至可以达到忘我境地的特殊功能，这

① 《左传·昭公十七年》郯子语。
② 《史记·五帝本纪》。
③ 《后汉书·东夷列传》。
④ 《左传·昭公十七年》。

种功能使人产生了神秘感，这大概就是古人在宗教祭祀巫术活动中要用舞蹈“通神”、“娱神”的重要原因。原始宗教祭祀舞，就是在这种社会生活需要下产生并发展的。

从本质上看，人类对天、地、祖先和图腾的崇拜，实际是祈求得到丰衣足食美好幸福的生活。社会越原始，人类越愚昧，科学越不发达，人类则越无法了解并征服自然，从事这类祭祀活动的礼仪越隆重。社会越进步，科学越发达，人类对大自然的了解与征服能力不断提高，对不可知的天、地、神灵崇拜依附的感情越淡薄，祭祀礼仪也日趋简单化，且常常会把这种祭祀活动变成群众性的娱乐活动，其中也包括丰富多彩的舞蹈活动。敬神娱神的舞蹈，许多原本来自民间自娱性舞蹈，随着社会的发展进步，娱神的舞蹈复又向自娱（群众性舞蹈）及娱人（表演性舞蹈）的方向发展。这似乎是宗教祭祀舞蹈发展演变过程中相当普遍的现象，具有一定的规律性。

如前所述，舞蹈起源于人类最基本的社会活动——劳动。随着社会的发展，生活内容的丰富，原始舞蹈也不断发展丰富。除反映劳动生活的舞蹈外，还有求偶、战争、祭祀舞等。除此之外，原始舞蹈的健身、娱乐作用也是不应忽视的。

传说中有活动筋骨、加强血液循环、使肌体恢复健康的《阴康氏之乐》，以后有以模拟各种动物动态借以锻炼身体的“五禽戏”，以及带有舞蹈性的各种武术操练和今天的艺术体操等，都是健身舞的范畴。而舞蹈的娱乐作用则更为重要，古人形容乐不可支，则手舞足蹈。从少数民族的风俗中，十分清楚地看到：舞蹈是他们生活中不可缺少的组成部分，节日，人们如醉如痴地舞蹈，在舞蹈中得到精神上的享受，在歌舞活动中找到爱情，寻到友谊，得到欢乐，也在歌舞中教育后代、唱述历史、歌颂家乡和英雄。我们从这些古老的风俗、质朴的自娱性舞蹈中，可以看到原始时代人类舞蹈活动的影子。

上古神话传说保留了原始舞蹈发展的痕迹，古老的崖画和文物留下了原始舞蹈的珍贵形象，现今的民间传统舞蹈，部分地保存了原始舞蹈的遗风。通过这些，我们似乎看到了原始人类在敲击石片、吹着陶哨和埙、拍击陶鼓的乐声中，呼号歌唱，他们迈着雄健

的步伐，用粗犷豪放的动作，舒畅自由地舞蹈着，如醉如痴地舞蹈着，全身心投入地舞蹈着。人们是为了自身生理和心理的需要而舞蹈。原始舞蹈的特质之一——“自娱性”，十分清楚地显现出来；所有氏族成员，在同一节奏中踏舞欢歌，形成了一股强大的吸引力、凝聚力，是人们紧密团结，生死与共，求生存、求发展精神的体现。传说中歌舞的创造者不是一个人，而是一个集体，“帝俊有子八人，始为歌舞”，正是原始舞蹈另一特质——“群体性”的极好印证。人类在滚滚的历史长河中，创造并发展了这种独特的艺术形式——舞蹈。

第二章

夏商奴隶制时代舞蹈的发展

（夏：公元前 2070—公元前 1600 年）
（商：公元前 1600—公元前 1046 年）

古史相传，大约在公元前 21 世纪初，夏禹死后，他的儿子启及其拥护者杀死了按传统禅让制继位的继承人益，夺得了氏族联盟首领的地位。自此以后，开始了王位“世袭制”，这一变革表明：经过了漫长的原始社会后，生产力的逐步发展改变了共同劳动共同消费以维持最低生活的情况，劳动果实日渐丰富并有了剩余，氏族和氏族联盟的首领能够获得比其他人更丰富的生活资料，拥有其他人所没有的特权。阶级开始分化，私有制日趋发展，其结果便是不同阶级的形成及国家的产生。从此以后，便开始了奴隶制社会的历史。

奴隶制时代，农业与手工业已有明显的、较大规模的分工。青铜器的制造工艺，从冶炼、制作到纹饰都已达到了相当高度的水平，石器、玉器、骨器的制作已相当精细。纺织业已逐渐兴起。舞蹈也随着社会生活的需要，向两个不同的方向发展：一方面是舞蹈

从自娱性活动向表演艺术的方向发展(部分群众自娱性舞蹈仍广泛流传民间);另一方面是巫术活动中宗教祭祀舞蹈的发展。这两类舞蹈都是为奴隶主统治阶级服务的。商代的甲骨文和金文中出现了记录舞蹈活动最早的文字。

一、舞蹈步入表演艺术领域

舞蹈从群众性自娱性的活动向表演艺术发展,是奴隶制时代舞蹈发展的重要进程。这时,出现了以观赏乐舞取乐的奴隶主阶级,同时出现了以表演乐舞供人欣赏娱乐的乐舞奴隶。这种发展的趋势是在阶级分化以后,奴隶制时代的初期就显示出来了。我们从夏启、夏桀、商纣醉心于乐舞享乐的传说中,可以窥探到这种发展的轨迹。

相传奴隶制时代的第一个统治者夏启即位十年,舞《九韶》。①这时舞《九韶》,并不是把它当作歌颂舜德的传统乐舞搬演,而是供启欣赏取乐的表演节目。为了宣扬这种异乎寻常的演出,还造出了一个启"上三嫔于天,得九辨与九歌以下"的神话。启从天上取得仙乐,回到人间,在"大穆之野"(或作"大乐之野")演出了《九韶》(或作《九招》、《九代》),景象颇为壮观:启"乘两龙,云盖三层,左手操翳,右手操环,佩玉璜"②,兴致勃勃地观赏指挥了这场精彩的演出。启醉心于乐舞享乐的传说,还可以从《墨子·非乐》的论述中看到。墨子转述古书上记载武观叛乱的事时说:"启乃淫溢康乐,野于饮食,将将铭[铭],管磬以方,湛浊于酒,渝食于野,万舞翼翼,章闻于天,天用弗式。"乐舞享乐是启奢淫生活的一个组成部分。显然这些令启心醉的"康乐"和各式各样经过整饰、编排有序、场面宏大的"万舞翼翼",已经是一些经过艺术加工、具有一定欣赏价值的表演性舞蹈了。

---

① 《竹书纪年》卷三:"帝启……十年帝巡狩,舞《九韶》,于大穆之野。"

② 《山海经·大荒西经》、《山海经·海外西经》。

到夏朝的末代统治者——桀时，供奴隶主娱乐的乐舞又有了很大的发展。相传在桀的宫中，有“女乐”三万人，早晨，她们作乐歌舞的声音甚至传到了大街小巷。① “女乐”多至三万，从当时的生产水平分析，可能有些夸张。但是，专为奴隶主表演乐舞的“女乐”人数相当多，则是可以肯定的。而且这些乐舞“演员”，必定是经过一定训练、掌握了一般人未能掌握的技术、能表演一般人难于表演的音乐舞蹈的。她们可说是我国历史上最早的专业音乐舞蹈家。

夏桀时代，表演艺术也有相当发展。宫廷里集中了一批艺人、美人，“俳优侏儒而为奇伟戏者，取之于房，造烂熳之乐”。② 显然，这些来自各地、长于音乐舞蹈及其他技艺的奴隶，已经按照奴隶主阶级的欣赏趣味在进行创作和表演了。尽管在这些表演艺术中，有满足奴隶主阶级欣赏趣味的荒淫色彩，但更重要的是，乐舞奴隶创造了比较精美的舞蹈艺术，正如工匠奴隶创造了精美的青铜器一样，虽然都是供奴隶主阶级享用的，但他们的艺术水平和历史价值却是不容忽视的。

商汤灭夏，建立了我国第二个奴隶制王朝——商朝，历时五百余年。这一时期，舞蹈艺术沿着不同的方向发展：一是表演性舞蹈，继续向前发展；二是宗教祭祀舞蹈，特别是巫舞更为兴盛。

表演性舞蹈主要仍是供奴隶主娱乐欣赏的。随着奴隶主阶级的生活日趋奢淫，对乐舞的审美情趣也更加追求奢侈、铺张。《吕氏春秋·侈乐》概括了这种审美观：“夏桀、殷纣作为侈乐，大鼓、钟、磬、管、箫之音，以钜为美，以众为观；俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见。务以相过，不用度量。”在奴隶制形成以后，才开始兴起这种过分奢侈的乐舞，夏桀、商纣都喜欢欣赏盛大壮观、人数众多的乐舞场面，并以此为美。这种美，既包含了乐舞本身的

---

① 《管子·轻重甲》：“昔者桀之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢。”

② 陈旸：《乐书》卷一八七：“夏桀既弃礼义，淫于妇人，求四方美人积之后宫，于俳优侏儒而为奇伟戏者，取之于房，造烂熳之乐。”

精美、华美，又包含了奴隶主炫耀财富（奴隶众多及其他物质财富）的意识。从“俶诡殊瑰，耳所未尝闻，目所未尝见”的记载分析，这时已出现了专供奴隶主欣赏娱乐的新创节目，其特点是新奇瑰丽，是以往从未听过、从未见过的乐舞。与夏启的时代完全不同，夏启只不过把前代歌颂氏族英雄、祭祀祖先的传统乐舞——《韶》搬来欣赏娱乐。为了掩饰，还编了个上天取乐的神话。到了夏桀、商纣的时代，为奴隶主娱乐，创作新颖的乐舞节目已是十分合理的常事了。这也标志着表演性乐舞已经达到了一个新的水平。既是专供奴隶主欣赏的乐舞，就不得不按照欣赏者的审美趣味去创作、表演。《史记·殷本纪》载：“帝纣……好酒淫乐……于是使师涓（应作师延）作新淫声，北里之舞，靡靡之乐……大聚乐戏于沙丘，以酒为池，悬肉为林，使男女倮相逐其间，为长夜之饮。”相传纣喜淫声，把当时著名的音乐家师延关起来，以死相威胁，强迫他作纣喜爱的音乐。师延“奏清商、流徵涤角之音”，纣颇为不满说：“此乃淳古远乐，非余可听悦也。”强迫师延“奏迷魂淫魄之曲，以欢修夜之娱”。① 这些传说十分清楚地表明：到奴隶社会后期，专供奴隶主享乐的乐舞越来越淫靡。乐舞奴隶必须按照奴隶主的要求去进行创作和表演。与“靡靡之乐”并提的“北里之舞”，可能是在某地的民间情舞基础上加工的。经师延加工后的“北里之舞”，为了迎合纣的欣赏趣味，则可能是突出表现男女情爱或性爱的内容。

后世常常把一般民间乐舞称作“淫声”，甚至称之为“靡靡之音”、“北里之舞”。实际上，绝大多数民间乐舞是健康、向上的，即使是以表现男女情爱为内容的歌舞，也多是对纯真爱情执着的追求，对美好幸福爱情的向往。无论在哪个时代，许多优秀的乐舞大多来自民间，来自广大人民的创造，包括不少专供统治者欣赏娱乐的乐舞。所不同的是：各自按照不同的审美情趣、欣赏标准去改编、加工，或创新。

从夏启到商纣，伴随表演艺术舞蹈的发展，出现了从事这类乐

① 《拾遗记》卷二。

舞活动的专业艺人——乐舞奴隶。甲骨卜辞中的“舞臣”，据史家考证，就是这种具有奴隶身份的专业舞人。乐舞奴隶除供奴隶主娱乐外，有时还参加祭祀或其他乐舞活动。《殷虚文字乙编》2373 卜辞有“贞：呼取舞臣廿”的记载，就是叫 20 个舞臣来参加祭祀舞蹈的证明。《殷虚文字甲编》2858 有“今日众舞”刻辞，“众”本是从事农业劳动的奴隶，这则卜辞证明：商人举行祭祀活动时，有许多人参加，连生产奴隶也被叫去参加舞蹈。

奴隶主活着的时候要乐舞奴隶为他们表演取乐。奴隶主死后，则要乐舞奴隶为他们殉葬。据考古发现：商代用活人殉葬屡见不鲜。河南安阳武官村商代奴隶主大墓及其陪葬坑中，出土了大量杀祭的人体尸骨。大墓中还出土了雕刻精美的乐器——大石磬，廓室两侧的 24 具年轻女性骨架旁有舞具小铜戈，戈上还有绢帛和鸟羽的残迹，可见她们生前是乐舞奴隶(郭宝钧：《1950 年春季殷墟发掘报告》)。

乐舞奴隶是创造和发展我国舞蹈艺术的一支力量，他们用血泪和生命浇灌了灿烂的中华民族舞蹈文化。

二、祭祀舞的发展及甲骨文中的有关记录

原始社会时期，由于人类对自然界许多现象无法理解，迷信冥冥之中有万能的神在主宰一切，因而产生了原始宗教观念，产生了对天、地、祖先和氏族图腾等的崇拜，同时也产生了宗教祭祀舞蹈。这种舞蹈在殷商时代有很大发展，特别是人们认为可以通神、娱神的“巫舞”十分盛行。

商代是神权至上的时代。殷人事无巨细，如祭祀、征伐、田猎、疾病、农业收成的丰歉、天气的阴晴风雨等等都要占卜问鬼神，并把占卜的日期、所问何事及吉凶结果等刻在龟甲或牛肩胛骨上，这就是我国最早的文字——甲骨文。甲骨文中保存了相当丰富的商代祭祀舞蹈活动的资料。

商代主持祭祀占卜活动的是巫。人们迷信巫能通神，是神的意志的传达者，巫的社会地位很高。当然，在众多的巫人中，有社会

地位极高，可以左右商王的行动，可以决定国家大事的大巫，如巫咸和巫贤等，都是协助商王治理国家的大巫；与此同时，也有久旱无雨、久求不雨时，被放到烈日下曝晒或用火焚烧而死的地位低下的巫。他们的社会地位异常悬殊。总的说来，巫在商代的地位是比较高的。

巫在进行巫术活动时，要跳舞娱神，我们把这种舞蹈称作“巫舞”。“巫舞”中可能有些高难度的舞蹈动作，是特有的传统技巧，不经过相当的训练无法掌握，再加上一些装神弄鬼的花招，这便增强了“巫舞”的神秘感。相传“禹步”就是一种“巫舞”中特有的舞步。① 据说这种舞步来自治水英雄夏禹。由于他长年治水，双腿泡在水中，得了病，走起路来迈不开步子，只能一点点地挪动。人们称这种步伐为“禹步”，是“巫舞”中的一种特有舞步，经发展后可能是一种比较美的小碎步，如快走急行，则飘飘欲仙。近世汉族、满族、蒙古族、维吾尔族的“巫舞”中，都有一种连续多圈旋转、持续时间很长的舞蹈技巧。巫人在舞蹈中旋转不止，面部毫无表情，谎称是神附了体等等，这是一种以高难度的舞蹈动作加强神秘感的舞蹈技巧。

商代甲骨文中的巫字写作“[illegible]”，直到战国时代，还有这种写法。有人认为“[illegible]”(巫)字造型的含义是十分清楚的：“上横和下横表示天地，左竖和右竖表示四方，意即贯通天地四方者为巫。”②由于巫在进行巫术活动时要舞蹈娱神、通神，或装神，所以“巫舞”是巫术活动中的重要组成部分。另一些人则认为：巫字是由甲骨文的舞字演化而来，巫人是我国最早的舞蹈专家。实际上，甲骨文中的“[illegible]”(巫)与“[illegible]”(舞)是两个完全不同的字。有各自不同的含义。“[illegible]”(巫)，已如上述。“[illegible]”(舞)字，有多种写法(图 13)，像人两手执兽尾或鸟羽而舞。由远古传说及岩画证明：原始时代已

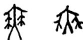
---

① 《帝王世纪》：“世传禹病偏枯，足不相过，至今巫称禹步是也。”《尸子》：“禹劳于治水，生偏枯之病，步不相过，人曰禹步。”

② 陆思贤：《对甲骨文中舞蹈的若干认识》，《舞蹈论丛》1983 年第 1 期。

有手执牛尾和鸟羽而舞的形式。商代的舞蹈，直接从原始舞蹈继承、发展而来。舞字的造型，正表明了这种发展轨迹。

甲骨文舞字



《殷契粹编》郭沫若编
日本文求堂1937年出版



《殷虚文字甲编》
商务印书馆1948年出版

铜器铭文舞字



井侯毁
周朝早期



曶鼎
周朝早期



毛公鼎
周朝晚期



秦公毁
春秋



余义钟
春秋

图 13 甲骨文中的“舞”字

舞蹈是巫术活动中的组成部分。巫人是擅长跳舞的。但是，商代的巫，决不仅仅是善舞者，更重要的，他们是“通神”的人。大巫是商王行动的指挥者，是国家政治生活的参与者，还是知识的垄断者。天文、历法、医学等，都被蒙上了一层神秘的色彩，为巫人所掌握。因此“巫舞”也具有神秘恐怖的气氛，与其他供人欣赏取乐或自娱性的舞蹈截然不同。乐舞奴隶才是夏、商时代的，也是最早的专业“舞蹈家”。

商代，巫舞及其他宗教祭祀舞十分兴盛。《礼记·表记》：“殷人尊神，率民以事神。”可以想见：当时的宗教祭祀舞蹈场面盛大、人数众多。祭祀的主持者是巫，舞蹈或领舞娱神的也是巫。卜辞中保留了一些巫人的名字。这些名字多见于占卜问神时是否呼叫某个巫人来跳舞求雨的记载，如：

乎（呼）多老舞——勿乎多老舞——王占曰：其生雨。（《殷虚书契前编》(7.35.2，图 14)

这一卜辞中的“多老”，就是巫人的名字。



图14 甲骨文中的“多老舞”

商代还有一种主要从事乐舞工作的人叫“万”。他们也常跳求雨和其他祭祀舞。据裘锡圭先生研究：甲骨文中的“万”，有时用作国族名或地名；有时作为动词，类似祭名；更常见的是用作一种人的名称，如：

> □乎(呼)万無(舞)。(《殷虚文字甲编》1585)
>
> 王其乎戌龗(雩)盂，又(有)雨。叀万龗盂田，又雨。(《殷契拾掇一集》385)

上述两段卜辞，前一条辞意是叫万人舞蹈，后一条是叫万人盂田跳求雨舞。

卜辞中还有“多万”、“大万”的记载，“多万”是商的“万人”很多，“大万”可能是“万人”之长(首领)。商代铜器铭文中，还有名叫豖的万人，因表演乐舞，受到“贝(当时货币)十朋”赏赐的记载。① 巫、商王、万人、乐舞奴隶及生产奴隶(众)都参加各种不

① 裘锡圭：《释万》引《历代钟鼎彝器款识》。

同的祭祀舞。

甲骨卜辞是商贵族记录宗教活动的档案。其中保存了殷人舞蹈活动的情况，比较多的是有关求雨的舞蹈。这是由于商代的农业已比较发达，是当时社会经济的重要组成部分。农作物收成的丰歉，与雨水是否及时、充足关系极大。久旱不雨，人们心急如焚，为了避免饥荒，便求助于神灵，由巫主持隆重的祭祀，向上天求雨，并跳起求雨的舞蹈。甲骨文中有求雨舞的专用字，写作[illegible]，即“霖”，是在舞字上加水滴落形状的雨字头。《周礼·春官》疏：“司巫……若国大旱，则帅巫而舞雩。”“雩”是旱祭的名称，也是求雨舞。据此，史家认为商代甲骨文中求雨舞的专用字“霖”，就是周代旱祭中跳的求雨舞“雩”。

甲骨文中有关求雨舞“霖”的记载比较多，如：“于翌日丙，霖，又大雨。吉，吉。”(《殷契粹编》848)辞意说：于明天丙日，用霖求下大雨行不行？结果是吉，吉。“王其乎戊霖，又雨。”(《殷契拾掇一集》385)辞意说：商王戊日跳求雨舞“霖”，天保佑下雨了。另一种与求雨有关的舞叫“奏舞”，如：“丙辰卜贞：今日奏舞，生从雨。”(《殷契粹编》744)辞意是说今天跳“奏舞”求雨。

史家认为“奏舞”可能是一边演奏乐器，一边跳舞。① 今天汉族的《腰鼓舞》、《花鼓舞》、《花钹舞》、《莲湘舞》，藏族的《弦子舞》，满族的《太平鼓舞》、《腰铃舞》，朝鲜族的《长鼓舞》，苗族的《铜鼓舞》、《芦笙舞》，土家族的《铜铃舞》，瑶族的《长鼓舞》等都属于这种形式的舞蹈。这些舞蹈有的原用于祭祀，但大多用于群众自娱或表演。

边奏乐器，边舞蹈，在甲骨文中还有更明确的记载，如：“□雨庸無(舞)□。”(《殷契拾掇二集》5)据裘锡圭先生考证：庸即“庸”，是植于座中的大钟。因商代还没有悬钟。“庸”是商、周铜器里一般人称为大铙的乐器。“庸舞”是一面击钟铙，一面舞蹈。它出现在甲骨卜辞中，是祭祀性舞蹈。甲骨卜辞还常将“庸”与鼓并提，可见祭祀时往往钟鼓齐鸣。上举卜辞证明：“庸舞”也是与

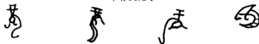
① 参见方起东：《甲骨文中的商代舞蹈》，《舞蹈论丛》1980 年第 2 期。

求雨有关的一种舞蹈。

商代有作土龙求雨的风俗。甲骨文中的“龙”字有多种写法（图15），如：

> 其作(龙)于凡田，又雨。(《甲骨文合编》10.29990)
> 十人又五□□龙□田，又雨。(《殷契佚存》219)

甲骨文龙字



《铁云藏龟拾遗》 叶玉森编1925年印　《殷虚书契前编》 罗振玉1913年影印　《殷虚文字乙编》 商务印书馆影印　《殷契粹编》 罗振玉编1936年影印

铜器铭文龙字



龙母尊 周朝早期　昶仲无龙鬲 周朝晚期　王孙钟 春秋　邵钟 春秋

图15　甲骨文中的“龙”字

人们迷信龙的神力无边，能呼风唤雨。《山海经·大荒东经》：“应龙处南极，杀蚩尤与夸父，不得复上，故下数旱，旱而为应龙之状，乃得大雨。”作龙、舞龙求雨的风俗，从远古一直流传至今。商代在田中作龙求雨，也许只作了个土龙。但另一条卜辞把15个人与龙连在一起，就使人想到那一长排人将龙形舞起来的形象。有的学者认为：商代“求雨时跳的主要是龙舞”。这种说法有一定道理，从考古资料来看，早在五六千年前的新石器时代，已有大型龙形玉（玉龙）。① 可见用珍贵的玉雕琢龙，并视为保护神，由来已

① 见1984年第6期《文物》载《内蒙古翁牛特旗三星他拉村发现玉龙》。

久。商代甲骨文中的龙字，正是把这一久已存在的事物用文字记录下来。在数千年的发展中，龙作为氏族崇拜的对象——图腾，也与其他氏族的图腾一样，反映在氏族的舞蹈中。“百兽率舞”，是各氏族的人们跳起模拟本氏族图腾形态的舞蹈。“龙舞”则也是如此。它出现在商代，或者更早，但舞龙求雨，至迟在汉代已有准确记录①，这种风俗一直延续到近世。当代的《龙舞》，普遍流传在我国各民族、各地区，青海玉树藏族的《龙舞》格外古朴，各地《龙舞》的表演形式则丰富多彩、气势磅礴，使人振奋，动人心魄，是具有很高艺术水平和欣赏价值的舞蹈。

有的学者认为：“甲骨文中有一种商王亲自参加，或者专为商王举行的舞蹈叫‘[illegible]’。”这个字有好几种异体字，基本上是双臂张开，并画有羽状纹。可能是“羽舞”的专用字，或由“羽舞”而产生的字，如前所述，“羽舞”形式历史悠久，云南沧源岩画有它的形象，“凤凰来仪”就是它的传说。与鸟有密切关系的“羽舞”，也是人类狩猎生活和图腾崇拜的反映。商的图腾祖神是玄鸟，这就是“[illegible]”在甲骨文中作为最高贵舞蹈出现的重要原因。这类舞蹈也用于求雨，如：

> 辛酉卜，壴贞，王宾[illegible]，帝隹吉不冓雨。（《甲骨文合编》9.27382）

从甲骨文卜辞看，上述各种舞蹈大多用于求雨，但又不仅仅用

① 《春秋繁露·求雨》：“春旱求雨……以甲乙日为大苍龙一，长八丈，居中央；为小龙七，各长四丈……小童八人，皆斋三日，服青衣而舞之。……夏求雨……以丙丁日，为大赤龙一，长七丈，居中央；又为小龙六，各长三丈五尺……壮者七人，皆斋三日，服赤衣而舞之。……季夏祈山……以戊己日，为大黄龙一，长五丈，居中央；又为小龙四，各长二丈五尺……丈夫五人，皆斋三日，服黄衣而舞之。……秋暴巫……以庚辛日，为大白龙一，长九丈，居中央；为小龙八，各长四丈五尺……鳏者九人，皆斋三日，服白衣而舞之。……冬舞龙……以壬癸日，为大黑龙一，长六丈，居中央；又为小龙五，各长三丈……老者六人，皆斋三日，衣黑衣而舞之。”

于求雨，有时还用于祭祀祖先，或出现在节日群众性舞蹈活动中，正如后世龙舞既用于求雨，又是节日中引人注目的表演性舞蹈；“走会”中的各种表演技艺既用于庙会，朝山敬神，又是群众自娱兼表演的队伍一样。这些舞蹈都来自人民生活，来自群众的创造。不同时代，按照不同的社会需要，应用在不同的场合。代代传袭，源远流长。

甲骨文中另外还有一些关于舞蹈的记载，既与某种祭祀活动有关，同时又具有较浓厚的生活气息。如“翌祭”，一般认为是手执鸟羽跳的祭祀舞。这种祭祀活动有时甚至连续举行几天，这就向我们揭示：这种祭祀活动，并不仅仅是敬神，而是包含了群众娱乐、相互交流情感的因素。许多民族的民俗舞蹈中，都具有上述特点。《殷契粹编》113 载有连续数天举行“翌祭”的卜辞：

甲戌翌上甲——乙亥翌匚乙
丙子翌匚丙——丁丑翌匚丁

据史家考证，卜辞中的上甲、匚乙、匚丙、匚丁均是商代的先王先公。这条卜辞说明“翌祭”是祭祀商的祖先(已去世的商王、公)。由于商的图腾是玄鸟，所以祭祀祖先要跳手执鸟羽或头戴鸟羽的“翌舞”。这类舞蹈，上承原始时代鸟兽舞的遗制，下启周代“六小舞”之一——《羽舞》等的确立。

人类共同经历的图腾崇拜和原始狩猎生活，为人类文化留下了某些类似的痕迹。除各地古岩画有头戴鸟羽或身披羽饰的形象外，云南晋宁石寨山滇王墓出土铜器上的舞人纹饰(参见图 42)中，头戴羽饰、手执鸟羽的舞者群像，队列整齐，走向、视线一致，昂首、张臂(如“山膀”势)，浩浩荡荡而来，有一种古朴、浑厚、凝重、粗犷之美。这一群滇王奴隶制时代的舞人形象，仿佛使我们“看到”了那宏伟壮观的“翌舞”场面。云南开化古铜鼓、广西西林县古铜鼓上都有头戴羽毛的舞人纹饰。直至当代，我国苗族、瑶族、高山族、白马藏族、哈尼族、景颇族等，都有头戴羽饰的风俗。汉族戏曲中个别人物有头戴羽翎的装束，也许是经过了更多艺

术加工后"羽舞"的遗影。世界各地较原始的部族如印第安人、非洲黑人及乌干达广为流传的庆贺舞——《布瓦拉》等，舞者头上都戴着又长又大的鸟羽。

甲骨文中另一祭祀祖先的舞"䨼"（即濩）。《濩》本是歌颂商汤开国功勋的乐舞。①

关于《濩》的创作由来，还有另外的传说：天久旱不雨，汤以自身作为牺牲，到桑林去求雨，果然天降大雨，使当年的农作物得到好收成。万民欢洽，作《桑林》之乐，名叫《大濩》。② 甲骨文的"濩"字确是大雨淋淋的形象。至于《桑林》与《大濩》到底是同舞异名，或是两舞各异，记载不尽相同。《左传·襄公十年》载：公元前563年，殷的后代宋平公在楚丘招待晋侯悼公时舞《桑林》，舞师打着标志夏的旌旗舞蹈，乐舞可能较多地保存了古祭祀舞狂热、阴森、恐怖的气氛，竟吓得晋悼公退到房子里去了（舞蹈表演可能在广场上举行）。后来将旌旗去掉，才把这场《桑林》舞演完。晋悼公回去后，竟被吓出了一场病。可见春秋时代，殷人的传统祭祀舞《桑林》还有流传。

桑林是殷人举行祭祀活动的地方，所以殷人的传统祭祀乐舞叫《桑林》。成汤以自身作牺牲求雨的地方也在桑林，求得大雨，解救万民，因而作《大濩》歌颂成汤。汤死后，《大濩》用于祭祀，成了殷人最具代表性的祭祀乐舞，并可能吸收了传统祭祀舞《桑林》的某些因素，因而历史上有时把《桑林》与《大濩》说成是同一乐舞，

---

① 《墨子·三辩》："子墨子曰：昔者……汤放桀于大水，环天下自立以为王，事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰濩。"《吕氏春秋·古乐》："殷汤即位——夏为无道……天下患之，汤于是率六州以讨桀之罪，——功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》、《六英》以见其善。"《通典·乐一》："汤作大濩，原注：汤以宽理人而除邪恶，其德能使天下得其所言，尽救濩于人也。"

② 《古今图书集成·乐律典》卷九〇引《尸子·君治》："汤之救旱也乘素车白马，著布衣，婴白茅以身为牲，祷于桑林之野，当此时也，弦歌鼓舞者禁之。"《通鉴大纪》："祷于桑林之社，天油然作云，沛然下雨，岁则大熟，天下欢洽，岁作《桑林》之乐，名曰《大濩》。"

有时又说成是两个乐舞。《殷虚书契前编》卷一所载卜辞"乙丑卜，贞：二王宾大乙，𩐁(濩)，尤亡"正是汤的后代占卜问神，王是否用"濩"来祭祀商汤。相传《诗经・商颂・那》是汤的子孙祭商汤的颂词，同时也描述了祭祖时隆重盛大的乐舞场面："猗与那与，置我鞉鼓。奏鼓简简，衎我烈祖。……镛鼓有斁，万舞有奕。……顾予烝尝，汤孙之将。"马端临《文献通考・乐十七》说"《大濩》、《桑林》之舞，商人之后作之，非始汤也"，是有一定道理的。

甲骨文中还有"伐祭"也与舞蹈有关，如"甲辰贞，又伐于上甲，九羌、卯十牛"(《殷虚书契后编》21 页)。"伐"为执干戈以舞的武舞，用武舞祀祖谓之"伐祭"。① 殷商时代，曾将武舞用于祭祀祖先，但更多的可能是用于出征前誓师的祭祀。争战后，或胜利，告慰祖先和英烈；或失败，盟誓再战复仇，都可能跳起手执武器的舞蹈以鼓舞士气。



郭沫若《卜辞通纂》

图 16 甲骨文中的"魌"字

其他如"龠祭"，是一面吹奏编管乐器龠，一面舞蹈；"彡祭"，是击鼓而舞；"彡龠"合祭，则是箫鼓合奏并舞的祭祀舞。卜辞中，还有字形(图 16)作一人头戴假面的形状。假面额头尖耸，耳部向上椎立如倚角，下边垂缀以耳坠般的装饰，供窥视的两个方形眼孔开在假面中央偏上方，这就是最初的魌字②，而魌头就是戴着驱鬼的面具。高明编《古文字类编》中，所列诸多商、周的"徽号文字"中，有几个字明显是表示人头戴面具的形象(图 17)。殷商徽号文字中，代表"人"的符号，写画得如人形，头、身、四肢的比例十分协调。而上图所列举的几个徽号文字，头部特大，且异样。因此，人们戴着面具驱鬼辟邪或装神弄鬼的史实大致是可以肯定的。东汉王充

① 《中国历史大系・古代史》。

② 参见方起东：《甲骨文中的商代舞蹈》，《舞蹈论丛》1980 年第 2 期。



《三代吉金文存》《商周金文录遗》《商周金文录遗》《三代吉金文存》

图 17 商、周徽号文字中的假头形

《论衡·解除》所载上古神话传说，对此作了较详的叙述："解逐之法，缘古逐瘟之礼也。昔颛顼有子三人，生而皆亡，一居江水为虐鬼，一居若水为魍魉，一居欧隅之间，主疫病人。故岁终事毕，驱逐疫鬼，因以送陈迎新纳吉也。世相仿效，故有解除。"由此可见驱鬼逐疫的风俗由来已久。古代傩仪大多是在年终举行的。这些殷周的徽号文字，是我国历史悠久的驱鬼逐疫的"傩舞"的源头。

甲骨文中还有一些与"[illegible]"(舞)字形象相似的字，如"[illegible]"、"[illegible]"、"[illegible]"、"[illegible]"等，有的史家认为这是与男女情爱、交配有关的字。① 古代以至近世，一些民族都有在节日或祭祀(多半是祭祖)活动中谈情说爱、选择配偶或交配的习俗。这与原始时代为祈求氏族兴旺、子孙繁衍，在群众性舞蹈活动中求偶和生殖崇拜的风俗是一脉相承的。殷商时代的这类舞蹈活动，更蒙上了一层浓重的宗教迷信色彩。卜辞中的记载，正是这一真实生活的反映。不过，对上述个别字，也有不尽相同的看法，如认为"[illegible]"，是人们在篝火旁热烈狂放地舞蹈；"[illegible]"，"是人们激昂豪放地舞蹈在通衢大道上"。②

殷人的祭祀活动十分频繁，祭祀舞蹈也多种多样。祀神、祈

---

① 陆思贤：《对甲骨文中舞蹈的若干认识》，《舞蹈论丛》1983 年第 1 期。

② 牛美琪：《从甲骨卜辞看殷商时代的舞与巫》，《舞蹈艺术》第 11 辑。

雨、祈丰年，是为了求得较丰盛的衣食；祭祖先，是为了团结氏族，共同抵御自然界及其他氏族的侵扰和教育、繁衍后代等。他们的目的与人类求生存、求发展的基本要求是完全一致的。只是在科学不发达的当时，在奴隶主有意利用鬼神来奴役奴隶的情况下，这一切都被蒙上了一层神秘的色彩。但是，祭祀活动的组成部分——各种祭祀舞蹈，从它们的根源、表现形式等分析，都来自人民生活，来自群众自娱性的舞蹈活动。如"龙舞"，手执武器而舞的"伐祭"，边奏乐边舞蹈的"庸舞"、"鼓舞"、"龠舞"、"面具舞"等等，都是地地道道的民间舞，虽然殷代用于祭祀，然而殷商以前或以后，它们都广泛流传于我国各民族、各地区，有时用于祭祀，更多则用于节日群众娱乐和表演。

生产的发展，把原始社会逐渐推向阶级社会——奴隶制时代。这一时期，乐舞的发展表现为两个方面：一方面，乐舞成了奴隶主的享乐工具，产生了专业乐舞奴隶，提高了舞蹈技艺，使舞蹈跨入表演艺术的领域；在思想内容上，部分舞蹈由于受到奴隶主欣赏情趣的影响，而趋向淫靡、放荡。另一方面，乐舞成了祭神、娱神的手段之一。《易经·豫》载："先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"相传原始时代产生的乐舞，如《云门》、《咸池》、《大韶》、《大夏》都是歌颂氏族英雄——黄帝、尧、舜、禹的功德的。到了殷商时代，则用这些乐舞祭祀上帝和祖先，成了宣传宗教迷信的手段，蒙上了一层神秘的色彩。有些祭祀舞蹈，可能是辉煌、盛大、庄严、肃穆的，而有些如求雨不得，曝巫、焚巫祭祀中的舞蹈，则很可能是阴森、恐怖而野蛮的。

《竹书纪年》记载了各族乐舞交流的有关传说，如少康即位，"方裔来宾"。又如，帝发即位，元年，"诸侯宾于王门再保墉，会于上池，诸夷入舞"，则是四方各族向强大的夏王朝进献本民族乐舞的故事。这些舞蹈当是华彩纷呈、各具特色的民族民间舞，这对各族乐舞文化交流、丰富和促进夏代舞蹈的发展，带来了深远的影响。

奴隶制时代舞蹈发展有三方面的成就：

一是舞蹈发展成为一种表演艺术，是舞蹈艺术的一大进步。奴

隶制是最残酷的剥削制。由于要满足奴隶主以乐舞享乐的需要，出现了最早的专业乐舞艺人——乐舞奴隶。他（她）们以此为生，必然要努力提高技艺。于是，舞蹈发展成为一种表演艺术。

二是宗教祭祀舞蹈——巫舞的发展。殷商时代，是神权统治的时代。求神媚神的巫舞得到发展。甲骨文的诸多记载，充分说明了这一事实。巫是最早的宗教舞者。

三是最早的、记录舞蹈的文字——甲骨文、金文的出现，证明中华民族舞蹈文化有文字记载可考的历史，距今已有三千六百余年。

第三章

两周时期舞蹈的发展和变革

（西周：约公元前1046—公元前771年）
（东周：公元前770年—公元前221年）

周人，相传是姜嫄及其子弃——后稷的后裔，本臣属于商。后逐渐强盛，特别是文王（昌）统治时期，许多部落方国都归附于周。文王死后，武王（发）继位。周联合了庸、蜀、羌、髳、微、卢、彭、濮等部族方国，共同讨伐商纣。进军时，士气旺盛，前歌后舞。牧野一战，商军内的奴隶阵前起义，配合周军一举灭商。大约在公元前1046年建立了周朝，建都于镐（今陕西西安澧水东），史称西周。

周代已逐渐从奴隶制进入到封建领主制。① 周人虽然仍迷信鬼神，天旱时仍有巫"舞雩"求雨的风俗，医学也仍和巫术结合在一起，但与商代大不相同。周朝的统治阶级极力强调自己是受天之命伐纣灭商，是受天之命统治人民，周王是天的儿子。既然是天之

---

① 张传玺：《中国通史讲稿》，北京大学出版社1982年版。

子，就可根据自己的意志实行统治，神权统治逐渐变为王权统治。乐舞的重要社会功能，不再是娱神、通神、求神了，而是更直接地为周王的统治服务，强调乐舞的教化作用，以不同规格的乐舞，作为划分不同等级的标志之一，制定了一整套礼乐制度。由周代制定的这一套礼乐制度，一直影响到后世，被历代封建王朝奉为神圣的“先王之乐”。

春秋战国时代的社会大变革，对舞蹈的发展产生了极其深刻的影响。主要表现在“礼崩乐坏”，西周建立的礼乐制度被破坏；民间舞兴盛；表演性舞蹈有了新的发展，并令人注目地参与政治生活；在思想领域的“百家争鸣”中，各家阐述了不同的乐舞理论，尤其是儒家学派的理论，对后世产生了深远的影响。

一、强化舞蹈的教化和政治作用

周朝建国初期，即在周公旦的主持下制礼作乐，建立了一整套礼乐制度，宫廷设置了相应的乐舞机构，掌管各种礼乐事宜。历史上著名的《六舞》(或称《六代舞》)、《小舞》(或称《六小舞》)都是在这时集中、整理、加工编排的。

《六舞》包括：《云门大卷》(或作《云门》)、《大咸》(或作《咸池》)、《大韶》(或作《韶》、《九韶》、《箫韶》等)、《大夏》、《大濩》、《大武》六个乐舞。除《大武》外，其余五个舞都是前代遗存的，是以歌颂各氏族首领为内容的乐舞。《大武》则是以歌颂武王伐纣取得胜利为内容的“武舞”。周代用这些乐舞作为教育“国子”的课程之一。所谓“国子”即“公卿士大夫之子弟当学者谓之国子”①，全是贵族阶级的青年子弟。同时，《六舞》又是周代主要的成套祭祀乐舞。各乐舞用于不同的祭礼，如：“乃奏黄钟，歌大吕，舞《云门》以祀天神。乃奏大蔟，歌应钟，舞《咸池》以祭地示。乃奏姑洗，歌南吕，舞《大韶》以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟，舞《大夏》以祭山川。乃奏夷则，歌小吕，舞《大濩》以享先妣，乃奏

---

① 《周礼·春官宗伯下·大司乐》注。

无射，歌夹钟，舞《大武》以享先祖。"①十分清楚，本为歌颂黄帝的《云门》、尧时的《咸池》②、歌颂舜德的《大韶》、歌颂夏禹的《大夏》、歌颂商汤的《大濩》，随着时间的推移，到了周代则改变了它们原来的社会作用——歌颂本氏族的英雄首领，把它们汇集、编排起来，加上周代新编的《大武》，成为周人祭祀天、地、祖先祭礼中的乐舞，并作为一种制度规定下来，为周朝的繁荣昌盛祈求天地诸神和祖先的庇佑。

从舞蹈发展的角度看，周代集前代乐舞之大成，珍视传统并继承传统。正是由于有周初对这些乐舞的汇集、整理，才使《大韶》、《大夏》、《大濩》等舞，能流传数百年甚至上千年，以致在春秋时代，吴国的季札于公元前544年在鲁国看到了《大韶》、《大夏》和《大武》的演出③；约公元前517年，孔子在齐国闻《韶》④；孔子也曾看到并评论过《大武》的演出⑤。从舞蹈的政治作用看，周代充分利用乐舞的特殊功能，有效地为其统治服务。加强等级观念，区分上、下、尊、卑，都以乐舞作其标志之一，如天子乐用八佾(64人)，诸侯用六佾(一说36

---

① 《周礼·春官宗伯下·大司乐》。

② 《六代舞》第二部乐舞，有的作《咸池》，另有作《大章》的。《吕氏春秋·古乐》："帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以作歌，乃以麋鞈置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。"此说证明尧的乐舞是《大章》。《周礼·春官宗伯下·大司乐》注曰："《咸池》尧乐也，尧能殚均刑法以仪民，言其德无所不施。"疏曰："黄帝乐名曰《咸池》，以五帝殊时不相沿乐，尧若增修黄帝乐体者，存其本名犹曰《咸池》，则此《大咸》也。若乐体依旧不增修者，则改本名，名曰《大章》，故云《大章》尧乐也。"以上传说大致可以看出《咸池》与《大章》有继承关系。尧时的《大章》是增删黄帝时乐舞《咸池》而成。故古人列《六代舞》，有的列《咸池》，有的列《大章》代表尧时乐舞。另据《史记·天官书》及唐人司马贞注："咸池"本是天上西方一个星座的名称，古人认为它是主管五谷的，以乐舞祭祀它，可能是祈求丰收。

③ 《左传·襄公二十九年》。

④ 《论语·述而》。

⑤ 《乐记·宾牟贾》、《乐记·乐象》。

人，一说48人），大夫用四佾（一说16人，一说32人），士用二佾（一说4人，一说16人）。

《六舞》中，以周代创编的《大武》史料比较丰富，艺术水平比较高，结构比较复杂、完整，表现手法也比较丰富。这一方面说明舞蹈发展到周代，已提高到一个新的水平；另一方面是由于《大武》的创作年代晚于其他五舞，遗存的历史资料比较丰富，使我们有更多的依据来研究这个舞蹈，有可能设想当年《大武》的风貌。许多专家学者都曾对《大武》进行过多方面的研究，取得了可喜的成果。

在多种史料中，保存了关于《大武》的创作意图、乐舞风貌的记载，如《诗经》中的《周颂·酌》、《周颂·武》、《周颂·赉》、《周颂·般》、《周颂·桓》是《大武》舞的歌词。① 《周礼·春官宗伯下·大司乐》郑玄注，写明了《大武》的主题思想："《大武》，武王乐也。武王伐纣以除其害，言其德能成武功。"《乐记·宾牟贾》篇及《乐记·乐象》篇，记载了孔子论述《大武》的内容、表演形式、舞蹈结构等，这些都是研究《大武》乐情舞态的重要史料。《论语·八佾》还记载了孔子对《大武》的评价："《武》（即《大武》），尽美矣，未尽善也。"《左传·襄公二十九年》载吴国公子季札在鲁国观看"周乐"《大武》赞道："美哉！周之盛也，其若此乎？"可见《大武》既美且盛。

《大武》在我国历史上是一个很有影响的舞蹈。它的成就是多方面的：(1)武王伐纣是为推翻商纣王的统治而进行的战争。《大武》的主题思想，正是歌颂武王领导的这场战争。(2)《大武》是手执武器的战舞，从原始时代"刑天氏之乐"等，到历代歌颂战功的"武舞"，这种舞蹈形式在原始舞蹈中已经存在，而《大武》则发展了这种舞蹈形式，并有所创新。

《大武》的结构比较复杂，舞段安排得体，概括而真实地表现了周人灭商的过程，以及灭商后，班师归镐京（今西安）；次年，武王病死，年少的成王即位，由周公、召公辅佐统治。商纣儿子武

① 参见阴法鲁：《诗经中的舞蹈形象》，《舞蹈论丛》1982年第4期。

庚乘机联合管叔、蔡叔及其他属国发动叛乱，周公再次东征。大乱平定，周公、召公分别治理不同地区，即陕之西（今河南陕县）归召公管辖，陕之东归周公管辖，于是，天下大定。这些内容是由六成（段）乐舞来表现的。根据孔子对《大武》的述评及其他有关记载，我们可以设想出《大武》的演出情况。① 依据阴法鲁先生的研究，配上《诗经·周颂》各篇歌诗及所释歌诗大意，大致是这样六段乐舞：

第一段：开始是一长段鼓声，大概是舞蹈的前奏。舞队已集合，准备上场。接着，舞者手执武器，从北面出来，巍然屹立，徐缓悠长地歌唱，表现了武王伐纣的决心并等待诸侯到来。

歌诗：《诗经·周颂·酌》："於铄王师，遵养时晦；时纯熙矣，是用大介。我龙受之，蹻蹻王之造，载用有嗣，实维尔公允师。"大意：啊！强大的王师，本来遵照文王的遗命，处于隐晦状态；现在时代已大放光明，于是披甲执戈而战。我恭敬地继承了这一功业，英勇的文王的将士们，于是又都效力于后继人，唯有你的功业确实足以效法。

第二段：舞蹈转入炽热的战斗气氛，"发扬蹈厉"，表现周军由姜太公率领的前锋部队，直指商都朝歌。这时舞队两面有人振铎，以示传达军令。舞队随即分成两行，做激烈的击刺动作，边舞边进，表示已灭商。

歌诗：《诗经·周颂·武》："於皇武王，无竞维烈。允文文王，克开厥后。嗣武受之，胜殷遏刘，耆定尔功。"大意：啊！伟大的武王，他的功勋无与伦比。文德卓著的文王，为后代开创了业绩。后继者武王继承了这一业绩，战胜了殷商，结束了战祸，完成了你的大业。

第三段：表示凯旋后南归。舞队可能只作"过场"式的回还移动。

歌诗：《诗经·周颂·赉》："文王既勤止，我应受之，敷时绎思。我徂维求定。时周之命，于绎思。"大意：文王经营过这一功

① 参照吉联抗：《乐记译注》。

业，我继承下来，发扬光大，使它延续无穷。我去讨伐殷商，只是为了求得安定。这个周国所受的天命，延续无穷。

第四段：表示南方各小国臣服于周，南疆已稳定。舞队可能以宏大、对称、稳定的构图，来显示万邦来朝的气势。

歌诗：《诗经·周颂·般》："於皇时周，陟其高山，嶞山乔岳，允犹翕河。敷天之下，裒时之对。时周之命。"大意：啊！伟大的周国。登上高山四望，大山小山罗列，从山间流出的溪川都汇合到大河。普天之下，万邦来朝，报答颂祝周国所受的天命。

第五段：舞队再分成两行，表示周公在左、召公在右，协助周正统治。接着有条不紊地变化各种繁难复杂的队形，此时，节奏加快，音乐进入"乱"乐段。然后，再组成整齐的队列，舞者皆坐，作低姿的静止场面，表示国家已得到很好的治理，国泰民安。

歌诗：缺。

第六段：舞队重新集合，排列整齐，庄严肃穆的表示对周王的崇敬。全舞结束。

歌诗：《诗经·周颂·桓》："绥万邦，娄丰年，天命匪(非)解(懈)。桓桓武王，保有厥士，于以四方，克定厥家。于昭于天，皇以间之。"大意：绥靖万邦，屡次得到丰年，上天对于周国，永远不会厌弃。英勇的武王统率着将士，征服了四方，安定了国家。啊！他的威德也照耀到上天，伟大的周国，代表上天主宰人间。

《大武》从内容上看，反映了武王伐纣的征战生活。从艺术处理上看，这个人数众多的男子群舞结构比较严谨，队形、动作、情绪有变化，有起伏，以表现激烈战斗场面的刺击动作和复杂的队形变化，把舞蹈推向高潮；以整齐、规范、平稳的队列表示取得完全的胜利，国家得到统一、安定。音乐有鼓声作为前奏，舞段伴随歌唱以烘托雄浑的气势。

《乐记·宾牟贾》篇最后一段，孔子与宾牟贾谈论《大武》时，特别提到当时的历史情况：武王取得胜利后，采取了一系列"德政"，分封诸侯，武器入库，牛马归山，尊重有德行的老者，把他

们安置在太学里，对他们十分尊重。他还特别提到武王曾亲自戴着冠冕，拿着盾，站在舞队的位置，教诸侯之弟（或作悌）。有人由此认为武王参加了《大武》的表演，扮演了武王本人这个角色，而且《大武》是舞剧。为了表示对礼乐的重视，武王在偶然的情况下，可能曾站在舞队的位置，作象征性的示范，但他不会参加整个《大武》的演出，更不可能参加每次《大武》作为礼仪祭祀舞的演出。从历史记载看不出《大武》有什么特定的人物，它带有一点情节，但并无故事性。《大武》是含有一定情节的集体舞，不是舞剧，但它在舞蹈史上的地位是显著的。

周初制定的《小舞》（又称《六小舞》），是教育少年"国子"（贵族少年子弟）的必修课，由"掌国学之政"的乐师任教。《小舞》同时也是周代著名的祭祀舞蹈，包括：

（1）《帗舞》：舞者手执全羽或五彩缯（丝绸）而舞，用于祭祀社稷（土神和谷神，也是古代国家权力的象征）。

（2）《羽舞》：舞者执折羽（可能是半分开的羽毛）而舞，有如滇族的羽舞，用于祭祀宗庙或四方神。

（3）《皇舞》：舞者戴羽帽，穿翡翠羽衣，或执五彩羽而舞，用于祭祀四方神或求雨。

（4）《旄舞》：舞者执牦牛尾（用牛尾装饰的舞具）而舞，用于辟雍（周王朝的大学）祭礼。

（5）《干舞》：舞者执盾而舞，用于兵事或祭山川。

（6）《人舞》：不执舞具，徒手而舞，"以手袖为威仪"，用于祭祀星辰或宗庙。①

如果说《大武》是继承原始时代的"干戚舞"发展而成，《六小舞》则是对某些原始舞蹈形式更直接地继承。手执牛尾、羽毛，头戴羽饰而舞，与原始狩猎生活和图腾崇拜关系极为密切。传说中的"葛天氏之乐"，就是三人执牛尾歌舞。远古遗存的阴山岩画就有手执牛尾的舞人形象。金文、甲骨文中的舞字，就是像人两手执牛

① 《小舞》诸名称、舞制及祭祀对象，均见《周礼·乐师》及郑司农、郑玄注。

尾或羽毛而舞的象形字，可见以牛尾作舞具有非常古远的历史。此外，手执羽毛或头戴羽饰的舞蹈形象则更为丰富。云南沧源岩画，画有身着羽帔和头戴羽饰的舞人。云南晋宁石寨山出土的奴隶制时代滇王墓的随葬品中，有刻绘头戴羽饰和手执长羽的舞人群像（参见图42）。商周铜器上的徽号铭文，也有头戴羽饰，或手执羽毛的人形。如《三代吉金文存》14·13载，觚上有两手执羽的人形，腿部作“骑马蹲裆式”，右臂曲肘高举，左臂曲肘下垂（图18）。《商周金文录遗》349载，父辛觚上有头戴羽饰的人形，腿部作“骑马蹲裆式”，双臂曲肘向下作“按掌”姿（图19）。这两个执羽、戴羽的人形徽号铭文，很可能与“羽舞”有关。这类比较规范的舞姿，至今仍是我国民族传统舞蹈的常见舞姿。另外，执干（盾）而舞的形式，在古老的岩画中也屡见不鲜，它们是古代战争生活的反映。商周铜器上的徽号、铭文，刻绘得很清晰，如《三代吉金文存》2·6载且丁尊（图20）和同书6·3父己毁的徽号铭文（图21），都是左手执盾，右手执戈，作张臂叉腿而立状。金文、甲骨文的戈、盾两字，都是象形字，既像戈、盾物形，又是戈、盾文字。人形所执，正是戈、盾。这个手执武器、稳立如山的人形，似乎正等待着一场决战。通过考察这些古老的岩画和铜器上的徽号铭文，我们似乎可以看到《六小舞》的某些舞蹈形象。愈古老的舞蹈愈接近生活，艺术加工的成分也愈少。上述形态，既是生活中的人物形象，又是舞蹈形象。



图18 商、周金文之一



图19 商、周金文之二



图20 商、周徽号铭文之一



图21 商、周徽号铭文之二

当然，周代用于教育贵族子弟的《六小舞》，不是照搬某些原始舞蹈，而是经过整理的、规范化的继承前代的舞蹈。

周代用于教育贵族子弟的，还有《舞勺》、《舞象》。《周礼·乐师》注："谓以年幼少时教之舞，内则曰：十三舞勺，成童舞象，二十舞《大夏》。"可见周代乐舞教育课程，是按年龄不同，运用不同的教材，循序渐进。到20岁，才学《六舞》中的《大夏》等舞。

关于"舞勺"、"舞象"的舞具与舞姿如何？有一些材料可供考察：《周礼·乐师》疏："勺籥也，舞象谓用干戈之小舞也。以其年尚幼，故习文武之小舞也……(象舞)象用兵时刺伐之舞，武王制焉。"可知"舞勺"属于"文舞"，手执乐器。"舞象"属于"武舞"，手执武器。清代"舞勺舞象"图，就是按照这一记载绘制的(图22)。另据《吕氏春秋·古乐》载，年幼的成王即位后，殷遗民反叛，成王命周公前去讨伐。时有用象战的南蛮人，虐害东夷部族。周公用兵一直把他们驱赶到南海，取得胜利。于是编制了《三象乐》，以歌颂其功德。这则记载也证明"舞象"是"武舞"。舞蹈可能是模仿破击象阵的作战动作的。以习武作为舞蹈课程训练少年，其真正目的是训练、提高少年们的作战技能，是在对少年进行美育教育中同时让他们接受军事训练。由此可见西周统治阶级对礼乐教育的重视。

周代宫廷还有一些礼仪和宴享乐舞，如举行大射礼时也用乐舞。《周礼》载："大射，王出入令奏《王夏》，及射令奏《驺虞》。诏诸侯以《弓矢舞》。"跳《弓矢舞》要执弓夹矢。大射礼用的弓和矢，是真正的武器，而跳礼仪性《弓矢舞》时，武器又成了舞具。

周代宫廷设置的"散乐"(民间乐舞等)"四裔乐"(少数民族乐



图22　清代舞勺舞象图

舞)，都由比较低级的乐官掌管，可见不如《六代舞》、《六小舞》那样受到重视，但它们能在周宫廷占一席之地，一方面是因为这些生动活泼的各族民间乐舞具有较高的欣赏价值，令人赏心悦目；另一方面也有显示万邦来朝、笼络四方部族的政治目的。“散乐”与“四裔乐”都用于宴享和祭祀。

周代制定的礼乐制度，被历代封建王朝所承袭，形成了一套“雅乐”体系。“文舞”与“武舞”是歌颂历代封建帝王文德与武功的固定程式，只是按时代、人物不同，填入大同小异的歌词内容。“文舞”执籥翟(编管乐器与羽毛装饰的舞具)，“武舞”执干戚(盾和大斧武器)，也无变异。帝王活着时，用这些舞歌颂他们；帝王死了，就用这些舞祭祀他们。然而这种“神圣”的、被奉为“先王之乐”的雅乐，在以后长期的封建社会里，逐渐成为刻板而枯燥的仪式，连统治阶级自己也不爱看、不爱听了。只有极个别的舞蹈，如歌颂周武王的《大武》、歌颂唐太宗的《破阵乐》等，在历史上产生过比较大的影响，久久被人传扬，但这些乐舞并没有原样保存

下来。

雅乐虽在创立后不久的春秋战国时代就“礼崩乐坏”，不再受到人们的喜爱和重视了，但雅乐(舞)体系并未完全崩溃，相反，在两千多年漫长的封建社会中，一直被视为“正声”，各朝各代均不断增修变化，以适应自身的政治需要。中国最后一个封建王朝——清朝灭亡之后，祭孔子的雅乐仍然存在。特别是传入朝鲜半岛的雅乐，至今仍在传承。1996 年 10 月在北京举行了“韩国文化周”，韩国国立国乐院在北京世纪剧院展演了“宗庙祭礼乐”。节目单上对这个节目的解释说：“宗庙祭祀乐，是为祭奠朝鲜历代帝王，在供置帝王牌位的祀堂供神时演奏的乐曲。宗庙祭祀乐起源于中国儒家思想，流传到韩国，现在其他国家和地区已失传，唯独韩国迄今保留原样……1464 年朝鲜世宗大王时期初具规模，并逐步成型，作为民族的宝贵遗产流传至今。1995 年联合国教科文组织认定为世界文化遗产的一个重要组成部分。”在我国曲阜等地，祭祀孔子的雅乐仍在流传，作为一种“活”的文物加以保存。

二、“礼崩乐坏”与民间舞兴盛

西周末年，幽王的统治极其残暴，奴隶反抗，国人暴动，宫廷内争夺王位的斗争也十分激烈，引起了申侯(幽王王后申后之父)的不满，于是联合各方力量举兵攻周，周幽王被杀死在骊山之下，西周灭亡。

诸侯们拥立申后之子宜臼继位，是为平王。平王把京都东迁至雒邑(今河南洛阳)，史称“东周”。东周的前期称“春秋”，后期称“战国”。此时，周王室已失去对诸侯的控制能力。

春秋时代，封建领主制继续向封建地主制过渡。至战国，由于铁器的普遍使用，生产力提高，促使生产关系的改变，较先进的封建地主制先后在各诸侯国确立。这一时期，各阶级、阶层之间，斗争极其复杂、激烈，是我国历史上的一个动乱、变革的时期。社会的大变革，对舞蹈发展产生了深刻的影响。西周为强化统治而建立起来的礼乐制度，随着西周王权的崩溃而“礼崩乐坏”。清新活泼、

充满勃勃生机的民间舞却迅速兴盛起来了。当然，西周或西周以前的任何时代，民间舞一直在人民中间流传。著名的《六代舞》、《六小舞》，也是在民间舞的基础上编制的。民间舞以空前活跃的姿态出现在人们生活中，是春秋战国时代舞蹈发展的显著特色。

“礼崩乐坏”表现在两个方面：一是作为区分等级标志的礼乐制度遭到破坏。诸侯、大夫把天子用乐的规模作为己用，如大夫季氏居然公开“八佾舞于庭”，难怪孔子气愤之极，大声疾呼：“是可忍孰不可忍也！”①当然，这只是一个比较突出的例子。当时这种事时有发生，其根源是由于周王室的衰微，诸侯、大夫权势日增，他们以僭礼用乐的行为，表明对周王的不敬和自己要与周王平等或凌驾其上的政治态度。二是被奉为“先王之乐”的“雅乐”，由于长期用于礼仪祭祀，已成为一种固定而刻板的程式，乐舞本身失去了生命力和感染力，连统治阶级自己也不爱看、不爱听了，正如《乐记·魏文侯》篇记载，魏文侯曾问孔子的学生子夏说：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦；敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”可见魏文侯恭而敬之地听古乐则要睡觉，听民间音乐却津津有味不知疲倦。古乐的僵化、枯燥和民间音乐的生动、引人入胜，形成了鲜明的对比。即使听者本人是以恭敬的态度对待古乐，也无法引起对古乐的兴趣。又如《孟子·梁惠王》载：齐王曾向孟子表白：自己所喜爱的并非“先王之乐”而是“世俗之乐”。这说明“礼崩乐坏”和古乐的衰落，除政治原因外，还有一个重要原因是：“古乐”已完全失去了欣赏价值和艺术价值。从那时起，“雅乐”体系的乐舞，虽然代代都有新作，但始终是处在政治地位高，被奉为“雅正之声”，实际上却不被人喜爱、不受人欢迎的地位。在整个舞蹈发展史上，也仅仅是存名而已，没有起到什么作用。

与“礼崩乐坏”同时出现的是民间乐舞大为兴盛。《汉书·礼乐志》对这一时期乐舞发展作了概括性的论述：“周室大坏，诸侯恣行，设两观，乘大路，陪臣管仲、季氏之属，三归雍彻，八佾舞

① 《论语·八佾》。

廷。制度遂坏……桑间、濮上，郑、卫、宋、赵之声并出……”作者虽然对上述情况极为不满，对民间乐舞的兴盛持否定态度，但比较全面地反映了当时的真实情况。当然，这里必须指出：春秋战国时代以前，民间乐舞也有流行，只是在政府规定的礼乐制度崩坏时，随着生产力的发展，社会的巨大变革，在人取得了更多的自由的情况下，民间乐舞活动才更为频繁、兴盛，更加引人注目，并吸引更多的人去参加。

这一时期兴起和繁盛的民间乐舞，大量见载于《诗经》、《楚辞》等典籍。

《诗经》是我国最早的一部诗歌总集，共三百零五篇，分“风”、“雅”、“颂”三部分。“风”是各地的民歌，“雅”、“颂”是贵族士大夫的作品。作品的时代大约是西周至春秋间。“雅”、“颂”部分可能主要是西周或更早时代的作品，因当时社会风气崇尚礼乐。礼乐作为教育、祭祀之礼的一部分，是被周王室重视，加强政治统治的手段之一。这样的政治气候和社会气氛，是产生“雅”、“颂”作品的良好土壤。而“礼崩乐坏”、民间乐舞兴盛的春秋时代，则很可能是众多民歌——“风”，被搜集整理并上书的原因(西周也有采诗了解民情之风，因此，“风”中也可能有部分西周民歌)。《史记·孔子世家》载：“(诗)三百五篇，孔子皆弦歌之。”其中部分诗歌原本是舞曲歌词，甚至有些诗歌还直接描述了民间歌舞的情态，如《陈风·东门之枌》描述了青年男女在民间歌舞活动中相互倾吐爱情、幸福相爱的欢愉情景。下面是原诗和余冠英《诗经选注》的译文：

原文	译文
东门之枌，	东门有白榆，
宛丘之栩，	宛丘有栎树，
子仲之子，	子仲家的姑娘，
婆娑其下。	树下来跳舞。
谷旦于差，	选了好时光，

南方之原，	南方的平原上，
不绩其麻，	麻也不用绩，
市也婆娑。	市上来舞一场。
谷旦于逝，	大好日子去得快，
越以鬷迈，	要寻欢乐多多来，
视尔如荍，	我看你好像一朵荆葵花，
贻我握椒。	你送我花椒子儿一大把。

姑娘们醉心地舞蹈，连麻也不绩了。舞蹈活动不是在山野，而是在市井。可见舞风之盛！

《陈风·宛丘》是抒发男女爱恋之情和无法得到对方爱情的失望情绪的诗篇。诗中也描绘了美丽的"羽舞"和激动人心的鼓声，在陈国国都宛丘(今河南淮阳)，人们不分寒冬或炎夏，随着咚咚鼓声和击缶声，尽情地舞蹈。原诗如下：

子之汤兮，宛丘之上兮，
洵有情兮，而无望兮。

坎击其鼓，宛丘之下，
无冬无夏，值其鹭羽。

坎击其缶，宛丘之道，
无冬无夏，值其鹭翿。

诗的第一段，被抹上了一丝失望的愁云，而诗的后两段却写出了人们对自娱性民间歌舞无限依恋和陶醉的情景，这正是陈国民间舞兴盛的真实写照。至于舞者头戴羽饰或手执羽毛，更是一种传统的舞蹈形式，至今河南淮阳(古陈国)的民间舞蹈活动仍然十分兴盛。每年农历二月初二"龙抬头"到三月初二，都有规模宏大、热闹非凡的群众集会及民间歌舞活动。

《诗经·王风·君子阳阳》是描写青年男女在歌舞活动中寻求爱情的诗：

> 君子阳阳，左执簧，
> 右招我由房，其乐只且。
>
> 君子陶陶，左执翿，
> 右招我由敖，其乐只且。

那满面春风的男子，左手执带簧的管乐器——笙，一边吹奏，一边舞蹈，邀姑娘从房中出来与他一起舞蹈。舞兴渐酣，他左手执翿(羽毛装饰的舞具，)挥舞着，与姑娘一起欢舞，其乐无穷。商代甲骨文和岩画中记录的"奏舞"和"羽舞"形式，在春秋时代仍在发展流传，但它们主要不是用于祭祀，而是用以娱人。

《诗经》所载各地民歌中，有许多是描写男女情爱的。有情投意合热恋的欢乐，有失意的惆怅与痛苦，有对远方丈夫的刻骨相思，有姑娘对幸福爱情的期待，还有对亡妻的深切怀念，也有弃妇对无情故夫怨情的宣泄。

从原始社会起，男女之间的性爱、情爱，总是民间歌舞表现的主要内容之一。它反映了人类对氏族繁衍昌盛的祈求与希望，同时也是生殖崇拜、祖先崇拜的遗风。正是由于人类本身生存、繁衍、发展的需要，男女情爱才成了世代流传的民间歌舞艺术的"永恒主题"之一。

现存各民族民间舞歌中，有许多是表现爱情生活的。有些节日的民俗歌舞活动的主要内容，就是给青年男女提供一个自由择偶、婚配的机会，与《诗经》所描写的民俗歌舞是一脉相承的。

春秋时代，孔子开创私学，其教育学生的"六艺"就包括礼与乐。他删订的"六经"也有《礼》与《乐》。已失传的《乐经》主要是乐舞理论。孔子还很重视对学生的音乐、舞蹈教育。他本人就是一个很有修养的音乐家，会弹琴，善歌唱，十分强调礼、乐的教化作用。尽管孔子提倡的是雅乐、古乐，反对的是当时流行的民间音

乐，即郑声、新乐，但他对《诗经》中的“古典民歌”却十分欣赏，孔子盛赞描写爱情的《关雎》好听至极：“《关雎》之乱，洋洋乎盈耳哉。”①他的学生中有不少是能歌善舞的，如擅长舞剑的子路②，表明其志趣是与同伴去舞《雩》(求雨舞)的曾皙③。孔子重视礼乐教育，也曾遭到非议。《墨子·非儒下》：“孔子盛容修饰以蛊世，弦歌鼓舞以聚徒。”《晏子春秋·外篇第八》：“今孔丘盛声乐以侈世，饰弦歌鼓舞以聚徒。”这些议论，从另一方面证明了孔子重视乐舞教育的事实，反映了士人中间乐舞的传播情况，这也是构成当时民间乐舞兴盛的一个方面。

春秋战国时代的民间风俗祭祀舞，是对前代传统的继承。由于各诸侯国风俗各异，民间宗教祭祀舞的流传发展情况也各不相同。历史悠久的“傩舞”和“巫舞”等普遍流行，但各地对它们的重视程度却有所不同。楚是江汉流域的一个国家，保存了许多古老的风俗。楚人迷信鬼神，楚国的“巫舞”最盛，水平也最高，影响深远。东汉人王逸《楚辞章句》：“昔楚国南郢之邑，沅湘之间，其俗信巫而好祠，其祠必作乐歌舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之乐，其词鄙陋，因作《九歌》之曲。”这说明楚人信巫，有以歌舞乐神的民间风俗，同时也指出屈原的《九歌》是在民间祭祀乐歌的基础上创作的(王逸认为《九歌》是屈原放逐后所作的论点，已被近世许多学者所否定。但对《九歌》是在民间祭祀乐歌基础上创作的，则均表赞同)。

《九歌》共分11段：《东皇太乙》描写祭祀开始时的场面。在吉祥的日子里，人们愉快地来敬神。巫师们穿着挂满佩饰的法衣，手中拿着辟邪的长剑，叮叮当当地走出来。祭坛上摆满祭品，徐缓地祭祀乐歌唱起来了。打扮得十分美丽的女巫，伴随着纷繁的乐歌翩

---

① 《论语·泰伯》。

② 《孔子家语》：“子路戎装见孔子，拔剑起舞曰……”

③ 《论语·先进》：“‘子曰……亦各言其志也。’(曾皙)曰：“莫(暮)春者，春服既成，冠者五、六人，童子六、七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”

翩起舞。接着是祭云神(亦说祭虹神)(《云中君》)、湘水之神(《湘君》、《湘夫人》)、主寿命之神(《大司命》)与主子嗣之神(《少司命》)、太阳神(《东君》)、河神(《河伯》)和山神(《山鬼》)。各篇祭祀乐歌中，大多有描写爱情的成分，可说是热情深挚的恋歌，情真意切，缠绵悱恻。其中，有深深相爱却未能相逢，无限的思念与惆怅交织在一起("湘君"、"湘夫人")；追寻美好的爱情而不可得，留下了一片忧伤("大司命")；深得众女钦慕爱恋，却又悄然离去("少司命")；"东君"带来了万道霞光和欢乐歌舞；传说中的"河伯"是能吞噬一切的洪水的化身，而屈原笔下的"河伯"却是个风流潇洒、追逐着水中"文鱼"的多情水神；还有那被失恋的痛苦撕裂了心扉的美丽山神——"山鬼"，唱出了凄凉的恋歌。

《国殇》是一首悼祭卫国英雄的颂歌。"身既死兮神以灵，魂魄毅兮为鬼雄"，成了歌颂烈士的千古绝句，凝聚了屈原对祖国、对人民、对忠勇烈士的炽热、深沉的爱。两千多年来，它激励着无数中华儿女为正义去拼搏，去奋战。最后一段《礼魂》，是描写祭礼结束时的歌舞场面：年轻美貌的女巫们，手中拿着花，相互传递，穿插交错地一起歌唱舞蹈。它是一场欢快的祝福送神歌舞。

《九歌》是一部充满幻想浪漫色彩的瑰丽诗篇。它吸收了民间祭祀乐歌的素材和风格，清新、幽渺、深情。《九歌》中描述的诸多神灵都和人一样，具有丰富的感情，使人感到亲切。人们祭祀太阳神、云神(或虹神)、河神、山神等，从来都是与祈求风调雨顺、丰衣足食、安康吉祥密切相关，然而屈原的《九歌》却没有表明这些祀神的功利目的，而是着重描绘神的各种感情，保存了民间祭祀乐歌中倾诉爱情的欢乐和痛苦的内容。古往今来，许多民间群众性的祭祀活动，往往是男女青年进行交往、寻求爱情的良机。娱神的祭祀乐歌，描述神的情爱，正是人的感情的倾诉，并起到娱人的作用。《九歌》还反映了楚地祀神歌舞的某些场景。从诗中，我们可以想见，当时的"巫舞"已带有某些情节和人物及近似歌舞"神剧"的成分。

祀神歌舞向"神剧"发展，是为了更好地娱人，这种发展趋势已被后世祭祀歌舞的发展所证实。敦煌遗书斯坦因·2440号写卷

背面，记录了祀神歌舞的诵词①，那是一篇为施主求子做佛事的诵词、这些诵词分别由几个不同的"角色"吟诵。前有"队仗白说"，是一段类似宋代"竹竿子"致念语的"开场说白"，接下去有大王、夫人、吟生、妇人等的吟诵词，已初具歌舞"神剧"的表演形式。至今仍广泛流传民间的"傩戏"、西藏宗教节日表演的"藏戏"，与古远的《九歌》有不少相似之处。

《九歌》还显示了楚地"巫舞"所具有的较高的艺术水平及欣赏价值："灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂"(《东皇太乙》)。"翾飞兮翠曾，展诗兮会舞。应律兮合节，灵之来兮蔽日"(《东君》)。"成礼兮会鼓，传芭兮代舞，姱女倡兮容与，春兰兮秋菊，长无绝兮终古"(《礼魂》)。女巫们美服修容，应和着乐声翩翩起舞，那华美盛大的群舞场面多么迷人！那缠绵悱恻的诸神恋情多么感人！那奠祭烈士亡灵的悼歌，慷慨悲壮，动人心魄。那具有浓重神话幻想色彩的"巫舞"，既给人以美的享受，又感人肺腑。既是娱神，又能娱人。

"巫风"弥漫在楚国民间和宫廷。民间的祭礼是那么隆重，祀神歌舞是那么盛大丰富，而宫廷的巫风之盛，竟达到楚灵王亲自在祭坛前起舞娱神的程度。甚至在敌国进攻、国人告急时，仍"鼓舞自若"不肯中断祭祀，也不发兵抵抗，只求上帝保佑。结果吴兵打来，连楚灵王的太子、后姬都被俘了。② 当时"巫风"以楚国最盛，其他诸侯国也有流行。如《史记·滑稽列传》记载，魏国邺县县令西门豹破除为河伯娶妇每年把少女投入河中的陋习，巧妙地把巫人相继投入河中，致使巫人不敢再骚扰百姓。又据《礼记·檀弓下》载，一年天旱，穆公召县子问：天久不雨，我想暴(晒)巫，行吗？县子不同意，认为天不下雨，指望愚妇去求雨，没有什么用。这两个事例都是破除迷信、清除"巫风"的，然而它也从另一方面证明，当时除楚国外，其他地区也曾有"巫风"流行。从上古直至今日，"巫风"一直在各族民间流传。"巫舞"也各式各样，越到后世，信

① 转引自饶宗颐：《敦煌曲》"(六)敦煌曲与乐舞及龟兹乐"。
② 《太平御览》引《桓子新论》。

神信巫的人越少，那是科学发达、文化普及、人类进步的结果。“巫舞”原本出自民间，用于巫术祭祀的是“巫舞”，用于节日自娱或表演娱人的，则成了民间舞或表演艺术了。比较突出的例子是满族流行的《太平鼓舞》，原本是“巫舞”，后来演变成群众节日自娱和表演性舞蹈了。这同一舞蹈形式用于不同场合，或祭祀，或自娱，或表演，它的精神气质、演出气氛及风格韵味却很不相同。

驱鬼逐疫的面具舞——“傩舞”，传至春秋已有了比较明确、详细的记载。《论语·乡党》载：“乡人傩，朝服而立于阼阶。”孔子见到乡人驱傩的队伍来到时，穿上朝服肃立在东边的台阶上恭候，表明孔子对这种民俗活动的重视。《周礼》记载：周代宫廷的驱傩仪式颇为壮观：驱鬼逐疫的主角——“方相氏”“掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾”，率领庞大的队伍，到宫室各个角落去搜索，赶鬼驱邪。这种风俗，一直流传后世。汉代、唐代宫廷举行的“大傩”之礼，规模更为壮观。傩礼的主角方相氏的装扮也大致相同，也是黄金四目，蒙熊皮，黑衣红裙，连手中所执舞具——戈、盾都相同。① 直至宋代，宫中的“大傩仪”，舞者仍戴面具，但服饰舞具已不同，着“绣画色衣，执金枪龙旗”，并用专门表演乐舞百戏的教坊艺人装扮成判官、钟馗、小妹、土地(爷)、灶神等，把宫中的疫鬼不祥都赶出宫外，叫做“驱祟”。② 这种变化是受了当时各种表演艺术如舞蹈、戏曲等发展趋势的影响，在驱鬼逐疫的宗教祭祀舞中渗入了蓬勃兴起的戏曲的某些因素。而民间的“傩舞”，数千年来连绵不绝，一直保持了面具舞的特色。在独立的舞蹈艺术逐渐趋于衰落的明、清时代，“傩舞”逐渐发展为“傩戏”，成了戴着面具表演的戏曲形式。在社会生活中的作用，主要不是驱鬼逐疫，而是欣赏娱人了。

除“巫舞”、“傩舞”外，还有一些舞蹈与民间祭祀有关。如前述用于求雨的“雩舞”，既是求神祭神的舞蹈，又是群众自娱的舞蹈。不然，孔子的学生曾皙怎么会用那样轻松愉快的口吻描述他所

---

① 《后汉书·礼乐志》、《新唐书·礼乐志》、《乐府杂录·驱傩》。
② 《东京梦华录》。

喜爱的“舞雩”呢？又如郑国风俗：每年三月三日，男男女女到溱、洧两河水边相聚，“秉兰祓除”①，手里拿着兰花，驱赶一切不祥，并谈情说爱，相互赠送香花芳草等，《诗经·郑风·溱洧》对这一节日有十分生动的描写。至今我国许多兄弟民族地区仍有类似风俗，每年三月三日群众聚会，既歌舞作乐，寻觅爱情，同时也是城乡物资交流，进行贸易活动的大好时机。

春秋战国时代舞蹈发展的突出特点是：各类民间舞蹈十分兴盛。它一方面冲击了传统的礼乐制度，使雅乐黯然失色，以致孔子发出了“恶郑声之乱雅也”②的慨叹；另一方面，促进了表演性舞蹈的发展，培育了技艺更高的专业舞人(女乐)。



图 23　战国燕乐渔猎攻战纹壶展示图(摹本)

在已出土的战国文物中，有一些极生动的舞蹈形象，其中也有少数珍贵的民间舞场景。如四川成都百花潭出土的战国嵌错铜壶(图 23)，壶颈部有一组妇女采桑图。在茂密的桑树丛中，许多妇

① 《初学记·岁时部·三月三日第六》：“韩诗章句曰：郑俗，上巳溱洧两水之上，秉兰祓除。”

② 《论语·阳货》。

女正在采桑；中间有一形体较大的人物，正扭腰、出侧胯，高扬双臂，卷袖飞舞，造型优美，洋溢着欢快、豪放的情绪；旁边两个采桑女，一个把盛桑叶的篮子放在地上，一个把盛桑叶的篮子顶在头上，正面向舞者，兴奋地为舞者击掌伴奏（图 24），这真是典型的“桑间濮上”民间歌舞图。河南辉县出土的战国壶盖上，也有一幅女子采桑图，其中一女舞者正扬臂扭腰作舞，形象十分生动（图 25）。河南信阳出土的战国刻纹椭桮，有两个戴山形高冠、着长袖



图 24 战国燕乐渔猎攻战纹壶局部采桑图（摹本）



图 25 战国舞女纹壶盖（摹本）

舞衣的舞人，正相对而舞（图 26）。在他们的脚边身旁有树，很像是一幅野外作舞的图画。在同一画面上还有击鼓、敲编钟、鼓瑟的

乐人形象，史家定为“燕乐图”。从舞者旁有树看，很像是一幅描绘当时风行的民间舞蹈在野宴中表演的舞图。当然，民间舞与燕乐舞蹈常常是同出一源，许多燕乐大多来自民间，只不过作了较多的艺术加工，搬进贵族厅堂、皇室内宫殿堂，成为供人欣赏娱乐的表演性舞蹈。有时还用于典礼，成了兼具礼仪性、表演性、娱乐性的宫廷燕乐。



图26　战国舞人刻纹椭栝燕乐图

三、表演性舞蹈的发展及其对政治生活的影响

（一）表演性舞蹈艺术的发展

从奴隶制时代就已发展起来的主要是供统治阶级欣赏娱乐的表演性舞蹈，在春秋战国时代得到了更大的发展。它表现在：(1)专业歌舞艺人人数增多，他(她)们的足迹遍及各诸侯国。(2)技艺水平提高，出现了少数著名舞人。(3)统治阶级醉心于乐舞享乐，以致影响到他们的政治生活，甚至在争霸斗争中利用女乐歌舞作为工具。

兴盛的民间歌舞培养了不少优秀的乐舞艺人，他(她)们中间有些人因生活所迫沦为“女乐”或“倡优”。据《史记·货殖列传》载，中山国(今河北部分地区)“地薄人众”，难以为生，当地还有

殷纣王"大聚乐戏于沙丘"的遗民，都是些世代相传从事乐舞等表演技艺的人，"丈夫相聚游戏，悲歌慷慨……为倡优；女子则鼓鸣瑟、跕屣，游媚贵富，入后宫，遍诸侯"。无论男、女，都到贵族之家或诸侯国后宫去献艺求生。直至汉代，中山地方民俗仍尚奏乐歌舞。① 《史记·货殖列传》还提到：山东除盛产鱼、盐、漆、丝外，还有"声邑"，这当然是指乐舞艺人。同书还提到"赵女郑姬"为谋生，不远千里，奔往富豪之家去卖艺（甚至卖身），她们修饰仪容，穿着长袖舞衣和尖尖的无跟舞鞋，抚着琴，或踏着轻盈的舞步，飘曳长袖，富于表情地表演音乐舞蹈。

十分明显，司马迁作《史记》时，把各地擅长歌舞及其他表演技艺并以此为生的人归入《货殖列传》中，将这些艺人与各地的民情、财富及土特产并提，可以看出当时的价值观念：(1)歌舞艺术是"商品"；(2)有以表演歌舞谋生的专业艺人；(3)这类专业艺人，绝大多数是处于奴隶地位的人；(4)这些艺人中，主要是为生活或权势所迫才沦为"女乐"或"倡优"的。同时也说明：为统治阶级享乐服务、为贵族表演歌舞等技艺的人主要来自民间，还有一些是在后宫、贵族之家由有经验的艺人培养训练的年轻舞者。

任何一种表演艺术，它们的根源往往出自民间，但它们的发展与提高却离不开专业艺人的努力与创造。春秋战国时代，这类专业乐舞艺人（女乐、倡优）的人数逐渐增多，他（她）们是推动当时音乐舞蹈发展的一支重要力量，而这支队伍的存在和壮大，是与统治阶级极力追求声色享乐的社会需求分不开的。楚国宫中的表演性舞蹈，不仅在当时颇负盛名，而且一直流传至汉代，影响十分深远。楚舞的审美特征，主要可说是袅袅长袖、纤纤细腰、飘绕萦回的舞姿变化莫测，如浮云，似流波，给人以虚幻飘逸之美。舞人以腰细为美，也是楚国风尚。《韩非子·二柄》载："楚灵王好细腰，国中多饿人。"这虽是说统治者个人的好尚，影响了人们的审美意识，以致为了腰细而饿饭。实际上，许多优秀舞者大多有很好的腰功。

① 《盐铁论·通有第三》："赵中山……然民淫好乐，侈靡而不好本；田畴不修，男女矜饰，家无斗筲，鸣瑟在室……"

腰功好，才能使舞姿柔美而富于弹性。苦练腰功的结果，必然是腰肢纤细而柔韧、体态窈窕而轻盈。这种美的观念，比较容易被大多数人所共同接受，这也是楚舞能受到普遍欢迎并流传久远的原因之一。出土文物中的楚舞形象，大多是舞长袖、扭细腰，特别是那曳地长裙和向上翻卷的裙边，更衬托出舞人纤丽娟秀的身姿。这种舞蹈形象，几乎成了战国时期文物中舞人的共同特征。

这种舞蹈形象也经常出现在汉代画像石中。遗存的战国玉雕舞女佩饰和印章是刻绘得极精细生动的工艺品，也是最真实珍贵的舞蹈形象。河南洛阳金村出土的一对玉雕舞女(图27)，两人肩并肩、身靠身作对舞状，外侧手作"托掌姿"扬袖，内侧手作"按掌姿"拂袖而舞；束细腰，着长裙卷边舞衣，舞姿温婉妩媚。另一玉雕舞女佩饰，结带束细腰，宽长袖内又伸延出一段细长袖，一臂高举(已残)，一臂侧垂，仪态端庄(图28)。又一玉雕舞女，相传从山西古墓出土(图29)，服饰基本与上述舞女相同，只是身后多了两条扬起的飘带，似舞动中掀起的佩饰；一长袖高扬，拂过头顶，垂在后背，另一手作叉腰状，微仰身，稍挺腰，舞姿明朗俏丽。安徽出土



图27　战国玉雕舞女(摹本)



图 28　战国玉雕舞女



图 29　战国玉雕舞女(正、背面)

的玉雕舞女，基本形象与上同。故宫博物院所藏一方战国古玺，印文为“何善”两字，印身雕成一扬袖作舞的舞人(图 30)，舞姿优美典雅，设计精巧。

战国漆器中的舞人描绘得更加细腻，连人物的表情、服饰的颜色和花纹都清晰可见。湖南长沙出土的战国彩绘舞女漆奁(图版3)，图中舞女，都穿着长长的曳地宽袖舞服。其中有三个舞女，

正在舞师的监督下练舞，她们双手作抱拱状，似正在做侧腰或左右摆腰的练习。中立一个年长舞师，卷袖执鞭，表情严厉，额头皱纹颇清晰。画面上另五人，分坐休息。离舞师较远的另两人，正比较松弛地走向坐着歇息的两个舞人。这幅以黑、深红为主要色调的画面，揭示了楚国贵族之家严格训练女舞者的真实情景。要达到优美精彩的表演，必须进行严格甚至残酷的训练，舞师手中的教鞭，不知多少次地打落在舞人的身上。享有盛誉的“楚舞”和舞人们的精美表演，连同她们修长苗条的身材，都只能在艰苦的磨练中获得。河南信阳出土的楚漆锦瑟乐舞图，虽已剥落残缺，但那奋臂击鼓的乐人和飞舞长袖的舞者形象还相当清楚。湖北随县曾侯乙墓出土的战国漆绘鸳鸯盒上，有两个装扮怪诞的人物，也许是辟邪的神鬼，也许是拟兽舞形。两人均戴冠，一人执鼓锤，击建鼓伴奏，一人腰佩短剑，展扬双臂而舞（图版4、5），舞姿类似今古典舞之“顺风旗”姿。比较特殊的是那细细的、飘卷空中的带状长袖和伴奏乐器仅用一建鼓，也许这便是汉代“建鼓舞”的源头。



图30 战国“何善”印身舞人纹（摹本）

战国铜器镶刻花纹中，也有不少乐舞场面。由于有些铜器画面较大，构图严谨，大多是比较完整地展现当时贵族饮宴、欣赏乐舞表演的场景。如四川成都百花潭战国墓出土的宴乐渔猎攻战纹壶，嵌错图像极为精美，中层一部分为“宴乐图”（图31），厅堂上贵族正在宴饮，堂下是一组乐舞场面，左悬编钟，右悬编磬，编钟、编磬架下有乐人正在演奏，又有一人吹角；编磬下立一建鼓，建鼓形制和执锤击鼓的人物形象，均与曾侯乙墓出土鸳鸯盒上的纹饰相同；编磬下有长裙细腰舞者，双手执桴，扭腰扬臂，似正一面击磬，一面舞蹈，体态婀娜优美。另一件保存在故宫博物院的传世战



图31 战国燕乐渔猎攻战纹壶乐舞细部（摹本）

国“宴乐渔猎纹壶”，与百花潭出土的铜壶纹饰基本相同。河南辉县出土的战国铜鉴，据《辉县出土器物图案》称：“刻纹铜鉴是一件已经残破了的铜器，质地极薄，在碎铜片上发现有细如发丝的花纹，经用放大镜观察并摹绘下来，才看出这些纹样包括宴乐、狩猎、草木等形象，是一幅描写当时贵族生活的图画。”铜鉴纹饰的上部是贵族在宴饮，中部是演乐歌舞的场面，中间如一楼台，左悬五个编磬（两个已残），其下有舞姿婉约的击磬人；右悬五个编钟，两人击钟，一人长袖垂拂，一人扬桴击磬，也像是一面击钟，一面舞蹈。也许这就是商代《奏舞》的继承与发展。

墓室出土的舞俑，是奴隶制时代以活人殉葬的代用品。东周部分墓葬里，既有活人殉葬，也有舞俑及其他随葬品。如山东临淄东周人殉墓，据考证是春秋末或战国初的墓葬。随葬品中有女舞俑，发髻残缺，脸部削成平面，黑彩勾眼眉，长裙曳地，倾身扭腰，舞姿婀娜。另有山西长治市战国墓出土的舞俑群（图32），均着长衣，或举臂而舞，或作拱手姿，体态各异。

玉器、漆器、铜器，都是贵族才能享用的贵重物品。这些器物上刻绘镶嵌的宴乐纹饰，是贵族生活的真实反映。其中的舞人形象（包括舞俑）应是当时被人认为最美好、最动人的舞蹈形象。值得



图32　战国乐舞俑群

注意的是，这些舞蹈形态都具有当时最有影响的“楚舞”的风韵。当然，“楚舞”并不仅仅是曳长袖、扭细腰、婉约多姿的一种风格。史籍中常常提到的《结风》、《激楚》，就是情绪昂扬、激烈，甚至带有一种悲壮色彩的乐舞，也就是刘邦十分欣赏、流行于西汉时代的“楚声”。

《激楚》①、《结风》等名舞的出现，标志了这一时代舞蹈的发展已提高到了一个新的水平。除《激楚》、《结风》外，还出现了《康乐》(亦作《空玑舞》)、《萦尘》、《集羽》、《旋怀》等。特别是后三个舞，当是技艺水平很高的舞蹈。擅长此三舞者，只有广延国的两个著名舞人旋娟与提嫫。

据《拾遗记》载：燕昭王即位的第二年(公元前310年)，“广延

---

① 关于《激楚》，史家有各种解释，《汉书·司马相如传上》：“鄢郢缤纷，《激楚》《结风》。”颜师古注：“李奇曰：‘鄢，今宜城县也。郢，楚都也。缤纷，舞貌也。’郭璞曰：‘《激楚》歌曲也。’师古曰：‘《结风》亦曲名也。’”王先谦补注：“《激楚》，歌舞曲名。”独孤及《蓬莱驿夜宴醉后赠别》诗：“起舞《激楚》歌《采莲》。”《楚辞·招魂》：“宫廷震惊，发《激楚》兮。”朱熹注：“《激楚》，歌舞之名。即汉祖所谓楚歌楚舞也。”蒋骥注：“《激楚》，楚歌舞之名，其节最为漂疾……”综上各家所说，《激楚》、《结风》当是具有楚地风格的乐舞。其特点是节奏较快，感情激越。传至汉代，仍盛行不衰。司马相如《上林赋》中的“鄢郢缤纷，《激楚》《结风》”，原意应是：楚地的乐舞《激楚》、《结风》，表演起来色彩斑斓，纷繁多姿。

国”献来两个善舞女子，一名旋娟，一名提嫫。她们容颜美丽，“玉质凝肤，体轻气馥，绰约而窈窕”；舞姿轻盈飘逸，“丽靡于鸾翔”；歌声轻扬，余音绕梁。她们表演的舞蹈有三：一为《萦尘》：舞姿轻盈飘忽，如空际萦绕的轻尘。二为《集羽》：舞姿婉转流畅，如羽毛在风中飘荡。三为《旋怀》：那柔软的身肢，旋绕折缩，似可“人怀袖也”。《萦尘》、《集羽》以舞姿轻盈见长，《旋怀》则以体态柔软见功。这样的舞人必须经过严格的专业训练。此书进一步描绘旋娟、提嫫非凡的轻盈，说她们在铺上四五寸厚香屑的席上舞蹈，竟“弥日无迹”，没有留下一点脚印。如果这是事实，就不是一般舞人能达到的。只能解释为旋娟、提嫫除长于舞蹈外，还掌握了我国传统气功中的“轻功”。

另一个著名舞人西施，也是我国历史上著名的美人。她本是越国的一个平民少女，由于长得美丽非凡，吴灭越后，越王勾践为报仇复国，对吴王夫差施美人计，把西施献给了吴王。在西施入吴宫以前，曾对她进行严格的舞蹈训练，“饰以罗縠，教以容步，习于土城”。① 学习了3年，西施舞艺超群，仪态万方，进献吴宫，深得夫差宠爱。夫差沉湎于骄淫生活中。越国奋发图强，终于灭吴复国。西施的芳名和她的绝色美丽及舞蹈技艺，连同这历史故事，流传千古，产生了许许多多以西施为题材的文艺作品，如戏曲、戏剧、电影、绘画、雕塑等等。除西施外，当时活动在各诸侯国的许多杰出舞人的名字没能流传下来。

从一些历史记载和出土文物都可看到，当时贵族崇尚歌舞作乐，这包括欣赏乐舞与自娱作乐起舞两个方面。《说苑·善说》载：战国时，雍门地方一个叫周的人，带着琴去见齐国的公子孟尝君，在他们两人的对话中，雍门子周曾这样描绘贵族孟尝君的生活：“今若足下，千乘之君也。……倡优侏儒处前，迭进而谄谀……而舞郑女，《激楚》之切风，练色以淫目……入则撞钟击鼓乎深宫之中……”这段文字，把贵族醉心于欣赏乐舞、倡优侏儒的表演描写得淋漓尽致。湖北随县出土战国初曾侯乙墓中的那套编制齐全的乐

---

① 赵晔：《吴越春秋》。

队使用的乐器，制作的精美，音域的宽广，音质的优美，特别是那一套六十四件的编钟，低音雄浑，中、高音悠扬清越，十二个半音齐全，能演奏各种乐曲。乐器的安放，完全按照墓主人生前饮宴作乐情景安排的。从这些乐器，我们可以想见当时乐舞的艺术水平，已达到相当的高度，是我们以前所未曾预料到的。这套乐器的出土，震惊了世界乐坛，改写了中国音乐史，中国音乐不止是五声音阶，早在两千多年前已创造了七声音阶的乐器。它雄辩地证明：七声音阶的发明，中国大大早于世界其他地区。

贵族宴饮时，有女乐倡优各种表演以娱宾客。同时，还有席间自舞作乐的风俗，可说是最古老的“交谊舞”。《诗经·小雅·伐木》是一首描写宴饮亲故情景的诗。酒酣，人们击鼓舞蹈，“坎坎鼓我，蹲蹲舞我”。《诗经·小雅·宾之初筵》描写人们在饮宴开始时，温文尔雅，很有礼貌，慢慢地酒喝醉了，就醉态百出，先是“屡舞仙仙”，既而“屡舞僛僛”，后又“屡舞傞傞”，喝醉了酒，狂舞不止。

“万舞”是这一时期的另一个名舞，史籍经常提到。有时是贵族自己表演，有时又是由舞师在国君的“公庭”作礼仪性演出。“万舞”的演出形式如何？至今尚无定论，大部分史家认为“万舞”是包括“文舞”与“武舞”多种舞蹈的统称。

商代的“万人”是从事乐舞工作的人。“万舞”作为舞名，是在商以后出现的。《墨子·非乐》有“万舞翼翼，章闻于天”的说法，《诗经·鲁颂·閟宫》有“万舞洋洋”的诗句，可见“万舞”是一种十分盛大、场面豪华、壮观的舞。《墨子·非乐》还以批判的态度提到春秋时齐康公喜欢“万舞”，表演“万舞”的人不能穿朴素的衣服，不能吃不好的粗食。齐康公说：万人吃喝不好，脸色就不好看；穿着不好，体态风度就不美。所以要给他们美食绣衣，表演起来才会好看。由此可知“万舞”是一种相当华美、令人赏心悦目、具有较高欣赏价值的舞蹈，同时也表明当时贵族追求享乐的奢淫生活。

《左传·庄公二十八年》记载了这样一个故事：楚文王在楚国与郑国打仗时战死了，他的弟弟子元是楚国的令尹（执政），他对文王的夫人即他的嫂子很爱慕，于是到新寡文王夫人的住处旁边跳

起“万舞”来，想用这种方法去诱惑文王夫人。文王夫人听到“万舞”的乐声奏起后，伤心地哭泣并说道：我死去的丈夫本来是用这种舞练兵的，而你这个令尹不去找敌人报仇，却到我这个未亡人旁边来跳“万舞”，这岂不是怪事？这一史事表明：“万舞”有时是作为练兵的武舞，它具有雄健之美，可以充分显示男性的剽悍、健壮、矫捷，对女性有一定的吸引力。除了“万人”、舞师可表演“万舞”外，贵族自己有时也跳“万舞”。

对“万舞”描绘得更加具体、细致的是《诗经·邶风·简兮》。下面是原诗和余冠英《诗经选注》的译文：

原文	译文
简兮简兮，	雄赳赳，气昂昂，
方将万舞。	瞧他万舞要开场。
日之方中，	太阳堂堂当头照，
在前上处。	瞧他领队站前行。
硕人俣俣，	高高个儿好身材，
公庭万舞。	公堂前面舞起来。
有力如虎，	扮成力士凶如虎，
执辔如组。	一把缰绳密密排。
左手执籥，	左手拿着管儿吹，
右手秉翟。	野鸡毛在右手挥。
赫如渥赭，	舞罢脸儿红似染，
公言锡爵。	公爷教赏酒满杯。
……	……

我们从这里可以比较清楚地看到：“万舞”包含文舞，也包含武舞。漂亮健美的舞师，时而突出力的表现，时而现出典雅的仪态，他们手执编管乐器——籥和羽毛这些文舞惯用的舞具起舞。表演场所，在国君的“公庭”，表演完毕给舞师赐酒，说明是在宫廷

宴享中表演的，是一种兼具礼仪性与表演性的舞蹈。舞师的表演是动人的、美的，在场观赏的统治者颇为满意。齐康王所喜爱的“万舞”，则可能是由有美好容颜和优美体态、服饰华丽的女舞者表演，与其他“女乐”所演供欣赏娱乐的舞蹈相类似，而楚国令尹子元故意在他新寡嫂子旁边跳的“万舞”，则可能是勃勃英姿、富于阳刚之美、具有男性魅力的男子独舞。由此看来，“万舞”也许是古人对各种不同风格、不同形式舞蹈的统称或泛称。

(二)舞蹈活动与政治斗争

也许是由于人们对乐舞的酷爱，或许是由于贵族们对从事乐舞表演的“女乐”的迷恋已达到如醉如痴的程度，这一时期，发生了许多以赠送“女乐”、表演歌舞为名，实际是麻痹敌方、瓦解敌方斗志，甚至消灭敌方的史事。如《史记·秦本纪》载：秦穆公三十四年(公元前626年)，穆公为了离间戎王与贤人由余的关系，从而战胜强邻西戎国，送去了女乐28人，诱使戎王沉溺于声色享乐之中，秦终于打败了西戎国。《左传·襄公十一年》载：公元前562年，郑人把女乐和歌钟一起作为礼品送给了晋侯。《史记·孔子世家》载：定公十四年(公元前496年)，齐国惧怕鲁国强霸，送去美女80人，穿上花锦衣，舞《康乐》(舞曲名，陈旸《乐书》作舞《空玑》)，从此，鲁国的统治者季桓子终日观赏这些女乐表演，不理朝政。于是，孔子也就离开了鲁国。这些与上述越王给吴王献西施一样，都是以女色歌舞去麻痹敌人斗志的事例。

有时，也有优人或臣子利用表演歌舞的机会向统治者进谏，或参与政治阴谋。如《晏子春秋·外篇第七》载：景公筑长庲台，宰相晏子陪坐，饮三杯酒后，晏子起舞，唱道：“岁已暮矣，而禾不获，忽忽矣，若之何！岁已寒矣，而役不罢，惙惙矣如之何!”反复歌舞，泪沾衣襟，情绪十分悲伤。景公十分惭愧，于是下令停止了建筑长庲台的劳役。晏子用表演歌舞的机会，为民请命，劝谏统治者停止劳役，获得了成功。《国语·晋语》则记载了优人以歌舞参与争夺王位的政治阴谋的故事：春秋时，晋献公有个优施，与献公爱姬——骊姬私通(相传骊姬是被晋打败的骊戎为求和献给晋公

的美女)。献公夫人死后，留下太子申生。骊姬想杀死太子申生，改立自己的儿子奚齐为太子，但又怕大臣里克反对，于是让优施设法去说服里克。优施与里克一起饮酒，席间优施起舞，趁机唱道："暇豫之吾吾，不如鸟乌；人皆集于菀，己独集于枯。"里克笑问："何谓菀？何谓枯？"优施答道："其母为夫人，其子为君，可不谓菀乎？其母既死，其子又有谤，可不谓枯乎？"优施借歌舞之机暗讽里克是连鸟乌都不如的大傻瓜，鸟乌还知道飞到枝叶繁茂的树上去栖息，而你这个里克，却偏要到枯树枝上去呆着。实际是讽责里克不去依附有权势得宠的新夫人骊姬及其子奚齐，却偏要去向着那个死了妈又遭到人诽谤的太子申生。看来，优施是个趋炎附势的小人，与楚国劝楚王应厚待功臣孙叔敖后代的优孟完全不同。

在各诸侯国的政治斗争中，还有借乐舞活动表露其政治野心以威慑对方的事例。如《晏子春秋》记载了这样一个故事：晋国想攻打齐国，派范昭到齐国去探听情况，在招待宴会上，范昭假装喝醉了酒而起舞。他对太师说：你能为我调奏成周的音乐吗？我为你舞蹈。太师答：我这个冥顽的臣子不会这种音乐。后来，齐景公问太师道：你为何不为客人调奏周乐呢？太师答：成周之乐，是天子的乐，如果调奏起这种音乐，必须由国君起舞，他范昭只是个臣子，要想用天子的音乐起舞，所以我不为他演奏。实际范昭是想用僭越礼乐制度的行为，凌驾于齐王之上，有威慑和欺辱的含意。结果是齐国的宰相晏子等以礼相待的严正态度，挫败了晋国的威慑。

有时，在各诸侯国的争霸斗争中，倡优侏儒竟成了无辜的牺牲品，在表演乐舞时遭到杀身之祸。如《史记·孔子世家》载：定公十年(公元前500年)春，孔子随鲁定公与齐景公相会于夹谷，齐国有司请奏"四方之乐"，"于是旍旄羽袯矛戟剑拨鼓噪而至"。孔子对这种带有威慑性的表演颇为不满，认为在两国国君相会时，不应表演这种"夷狄之乐"，有司只好下令让舞人们退下。接着，有司又请奏"宫中之乐"，于是"倡优侏儒为戏而前"。孔子更为愤怒，说道："匹夫而营惑诸侯者罪当诛，请命有司！"有司只好让倡优侏

儒“手足异处”。这些奉命表演的艺人，就这样成了政治斗争的牺牲品。

舞蹈，这种新兴的表演艺术，引起了当时人们的极大兴趣。对某些统治者，竟起到了夺魂摄魄、令人颠倒、使其忘政误国的程度。这种情况，在其他朝代是极少见到的。

四、乐舞理论

古代所谓的“乐”，往往是指音乐、舞蹈、诗歌相结合的艺术形式，有时也单指音乐或舞蹈。当然，有舞必有乐，所以“乐”常常是指乐舞而言的。如果舞时有歌唱和乐器伴奏，则“乐”就是指音乐、舞蹈、诗歌的结合了，故《墨子·公孟》有“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百”之说。《诗经》三百零五篇，既是诗，又是歌词，又是舞歌。

在社会大变革的春秋战国时代，各阶级、阶层及各派学者和思想家都要为各自所代表阶级、阶层及政治派别的利益对各种社会现象、宇宙万物作出不同的解释，提出不同的主张，在思想领域里出现了“百家争鸣”的活跃局面。在各派思想家的“争鸣”中，也涉及乐舞理论的问题。以儒家、墨家为代表的学派提出了两种迥然不同的乐舞观。

（一）儒家的乐舞理论

儒家学派的创始人孔子，重视礼乐教育，以维持固有的社会秩序。他首先创办私立学校，使更多非贵族出身的人得到了受教育的机会。他教学生“六艺”，即礼、乐、射、御、书、数。相传孔子曾删订“六经”，即《诗》、《书》、《易》、《礼》、《乐》、《春秋》。除《乐经》失传外，其他五经尚存。相传《乐经》的部分内容，存留在公孙尼子的《乐记》中。① “乐”成为教材，作为经典，可见儒家

① 关于《乐记》的作者为何人，历来学者有不同看法，多数学者认为是公孙尼子所作。

对“乐”的重视。

儒家的乐舞理论是我国古代各种乐舞理论中自成体系、较为完整、影响最大和最深远的。

儒家对乐舞的看法，虽然也和他们的政治思想一样，是比较保守的，但他们对乐舞的源起、产生及其本质的探索、研究和阐述，以及对乐舞的社会作用等方面内容，有一些十分精辟的见解。在距今两千多年的春秋战国时代，我国已有那样高水平的乐舞理论，不能不令人惊叹并为之自豪。在儒家的乐舞理论中，当然还有一些错误的甚至是违背历史潮流的观点，如在对民间乐舞和对“先王之乐”的看法上，无限夸大乐舞的社会功能等，应该说，这些都是由于历史和阶级的局限而形成的。

孔子本人，不但是一个深懂音乐舞蹈的理论家和评论家，而且擅长音乐、喜爱音乐，能歌唱，会弹琴瑟。换句话说，他是一个有艺术实践经验的乐舞理论家。《论语·述而》：“子与人歌，而善，必使反之，而后和之。”看来孔子与别人一起歌唱，唱得好，兴致高，就会反复唱和。当曾点向老师表白自己的志趣是与同伴去游玩“舞雩”时，孔子不但不责怪，反而表示自己与曾点是一样的看法。孔子师生被困在陈、蔡之间时，七天没吃上饭，他们仍“弦歌鼓琴，子路仡然而舞”。① 孔子师生的乐舞活动十分频繁，这可以从反对儒家重视乐舞教育的言论看出，齐国重臣晏婴指摘孔子说：“今孔丘盛声乐以侈世，饰弦歌鼓舞以聚徒。”②墨子对公孟子说：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百，若用子之言，则君子何日以听治，庶人何日以从事?”③当然频繁的乐舞活动，会提高人的音乐舞蹈修养和技艺水平，孔子及其门徒中，不少是精通并喜爱音乐舞蹈的。从艺术实践中产生的乐舞理论，是最富有生命力的。这也许正是儒家乐舞理论比其他反对乐舞、不懂乐舞的人阐述的乐舞理论更具说服力，更能揭示乐舞本质的

① 《庄子·让王》。
② 《晏子春秋·外篇第八》。
③ 《墨子·公孟》。

重要原因。

儒家对乐舞本质的阐述，有不少精辟的论点，如《乐记·乐本》篇载：

> 凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，声相应，故生变，变成方，谓之音，比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。

说明“音”是发自人的内心，人心的感动是由外界事物引起的。外界事物激动了人心，于是用“声”表现出来，“声”在相互应和之中，显示出有变化、有规律的“声”(即节奏与音阶的变化形成的音乐旋律)，就叫做“音”(乐)，把音(乐)演奏起来，再拿着干、戚、羽、旄等舞具跳起舞来，就叫做“乐”(舞)。

《乐记·乐象》篇载：

> ……乐者，德之华也。金石丝竹，乐之器也；诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐气(《集解》作“器”)从之。

说明乐是表现一个人的情操的。金石丝竹是各种演奏乐器，诗是表达乐的思想内容的，歌是咏唱乐的旋律声调的，舞是以各种舞姿、舞态、舞蹈的律动等形象地体现乐的内容及精神风貌。而诗、歌、舞三者都是发自人的内心的，乐器只是起到伴奏作用。

《乐记·乐化》篇载：“乐者，动于内者也。”《乐记·乐本》篇载：“凡音者，生人心者也，情动于中，故形于声；声成文，谓之音。”这些都阐明乐舞的产生，是出自人的内心，抒发人的感情的。《乐记·师乙》篇更进一步阐明了这一理论，并说明感情一步步发展、升华，形成了不同的表现形式：

> 故歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足故长言之，长言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足，故不知手之舞之，足

之蹈之也。

说明当人的情感最为激动的时候，就会情不自禁地手舞足蹈起来。舞蹈是最善于表现人的激情的。诗、歌、舞都是表达人的思想感情的艺术。这些论点，今天看来也仍然是正确的。

儒家十分重视乐舞的社会作用，包括对人的教育作用与政治作用等。《乐记·乐施》篇载："乐也者，圣人所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗，故先王著其教焉。"《孟子·尽心》章载："仁言不如仁声之人人(心)深也。"说明乐是圣人所喜爱的，是可以陶冶人的性情，使之向善，由于它感人至深，可以起到移风易俗的作用。这也就是今人所谓的"美育"对人的培养所起到的良好作用。

在儒家的乐舞理论中，十分强调乐舞与政治的关系。由于孔子的政治立场是保守的，在论乐舞与政治的关系时，也表明儒家努力为旧的政治制度服务的保守立场。这也是儒家学派在两千多年的漫长封建社会中取得独尊的地位的重要原因，它极便于改造成为适合于各朝各代(包括半殖民地半封建社会时期)统治阶级需要的理论。但在这些理论中，仍含有一些精辟的论点。

首先，强调礼、乐在政治中的重要作用，将礼乐与刑政并列，《乐记·乐本》篇载：

礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。

认为充分发挥了礼、乐、刑、政的作用，国家就能得到很好的治理了。

儒家认为乐与政是相通的，观其乐就知其政，如《乐记·乐本》篇载：

是故治世之音安，以乐其政和；乱世之音怨，以怒其政乖；亡国之音哀，以思其民困。声音之道，与政通矣。

是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。

政治、社会风气、乐舞，三者之间是存在着联系的。崇尚、流行什么乐舞，在一定程度上是能反映当时的政治及社会风气的。因此，国家治理得好坏，不但可以从流行的乐舞格调上反映出来，还可以从乐舞的规模上反映出来。《乐记·乐施》篇载：

故天子之为乐也，以赏诸侯之有德盛而教尊，五谷熟时，然后赏之以乐。故其治民劳者，其舞行缀远；其治民逸者，其舞行缀短。故观其舞知其德，闻其谥而知其行也。

社会安定富足，参加舞蹈活动的人就多，密密麻麻，场面盛大。反之，社会动乱贫困，参加舞蹈活动的人就会减少，舞蹈队伍稀稀拉拉，所以从舞蹈的规模可以观察到统治者的德行。

孔子及其学派所重视、推崇的是"先王之乐"、"雅颂之声"。《论语·卫灵公》篇载，孔子学生颜回问孔子，如何去治理国家？孔子说："行夏之时，乘殷之辂，服周冕，乐则《韶舞》，放郑声，远佞人。郑声淫，佞人殆。"孔子认为，治理国家应该行夏朝的历法，使用商代的车子，戴周代的帽子，乐舞则应该用《韶舞》。孔子不仅言必称三代，而且盛赞《韶》"尽美矣，又尽善也"，甚至在齐国听到《韶》乐后，竟三月不知肉味，赞叹道："不图为乐之于斯也。"孔子在推崇这个从远古流传下来传说是歌颂舜的乐舞的同时，提出要排斥"郑声"（郑国的民间乐舞），说郑声淫荡，气愤地说："恶紫之夺朱也，恶郑声之乱雅也。"①

另据《论语·先进》篇及《说苑·修文》篇的记载，子路去见孔子，孔子不许他入门，其原因是"子路鼓瑟，有北鄙之声"、"杀伐之气"，故而孔子骂子路道："今由也，匹夫之徒……有亡国之声，岂能保七尺之身哉！""郑声"当时十分受人欢迎，传布也较广，其

① 《论语·阳货》。

中大概有不少十分动听的民歌，可能还包括部分情歌。所谓“北鄙之声”，可能是指北方的民歌。北方多游牧民族，民间歌舞音乐多粗犷豪放，富于战斗精神。这些生动活泼、具有泥土芳香的民族民间乐舞，当时非常兴盛，几乎占据了整个乐坛，连统治阶级自己也很喜爱，如《乐记·魏文侯》篇载：

> 魏文侯问于子夏曰：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧，听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼何也？新乐之如此何也？”

子夏不仅并未回答魏文侯的问题，反而讲了一篇大道理，宣传、吹捧“古乐”，接着还贬斥各种民间乐舞道：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟乔志，此四者皆淫于色而害于德。”任何时代的民间乐舞都有精华和糟粕两部分，但一般说来，民间乐舞的精华部分是主流。孔子和子夏对各地民间乐舞采取一概否定的态度，是儒家对民间乐舞的偏见，是他们对社会大变革中“礼崩乐坏”、民间乐舞空前兴盛这一社会现象的极端不满，也是他们保守的政治立场的表现。儒家的观点，无法改变发展中的社会和发展中的乐舞。“古乐”依然崩坏了，“新乐”依然风行不止。

战国中期的儒学大师孟轲，对民间乐舞的态度已有很大不同了。《孟子·梁惠王》篇载：孟子去见齐王，谈起齐王爱好音乐的事。“王变乎色，曰：‘寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。’”孟子对“世俗之乐”的态度，已不像孔子那样坚决反对了，而是说：“今之乐犹古之乐也。”社会现实，使孟子不得不改变对古乐、新乐的态度。但从整个历史发展的情况看，儒家一直是反对民间乐舞，提倡、尊重“雅乐”的。《乐记·乐化》篇载：

> 故听其雅颂之声，志意得广焉；执其干戚，习其俯仰诎伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。故乐者，天地之命，中和之纪，人情之所不能免也。

音乐舞蹈可以抒发人的感情、陶冶人的性情、提高人的文化修养，这并不仅仅是“雅颂之声”所能起到的作用，一切有益于人类身心健康的音乐舞蹈，尤其是很大一部分各族民间乐舞，或是在此基础上创作的乐舞更能起到上述作用。而所谓“雅颂之声”，由于它进入庙堂，成为典礼仪式的组成部分，而失去了生命力、感染力，刻板僵化，以至于统治者自己听了也会昏昏欲睡，公然声称自己喜好的是世俗之乐，而不是雅乐。

儒家重视乐舞的教育作用和乐舞服务于政治的理论，相当一部分是正确的，但他们有时把乐舞的作用夸大到荒谬的地步，则是一种唯心主义的观点，如《乐记·乐礼》篇载：

> 礼乐之极乎天而蟠乎地，行乎阴阳，而通乎鬼神，穷高极远而测深厚，乐著大始，而礼居成物。

天、地、阴、阳、鬼、神，礼乐无处不通、无所不在，把乐舞的作用夸大到玄而又玄的程度。

《乐记·乐情》篇又载：

> 是故大人举礼乐，则天地将为昭焉。天地䜣（或作“欣”）合，阴阳相得，煦妪覆育万物……则乐之道归焉耳！

认为如圣人推崇礼乐，天就光明了，天地、阴阳都调和得体了，万物都得以发育生长了，这些都是乐的功能。这种看法也是把乐的作用夸大到令人无法置信的程度。《乐记·乐化》篇还载：

> 君子曰：礼乐不可斯须去身。致乐以治心，则易直子谅之心，油然生矣。易直子谅之心生则乐，乐则安，安则久，久则天，天则神。

认为礼一刻也不能离开人的身心，以乐舞提高人的思想修养，能使人心正直而宽厚，这样，人心就快乐愉悦了；快乐愉悦则安稳，安

稳则长久，长久则能达于天，达于天则能通神了。这段论述的前部分，是言之有理的，最后又扯到乐能达天通神的谬论中去了。儒家将人类创造的精神财富——乐舞艺术的作用，涂上了一层神秘的色彩，夸大到不适当的地步。

儒家的乐舞理论，虽然有上述错误或不足之处，但他们在探索、阐述乐舞的本质、乐舞教育的重要意义及其与政治的关系等方面，确有许多符合客观实际的、科学的、卓越的论点，是我国最早、最完整、最有影响的乐舞理论，也是一笔珍贵的文化遗产。

(二)墨家的乐舞理论

墨家学派的创始人是墨子。墨子名翟，本鲁国人(亦说为宋国人，后居鲁)，当过木匠，做过小官。墨子的信徒多劳动人民出身。墨子主张“兼爱”、“非攻”，反对战争，反对统治阶级对人民的残酷剥削及腐朽享乐生活，由反对王公贵族享乐生活中的重要组成部分——乐舞享乐，而发展成反对所有的乐舞活动，反对乐舞艺术本身。儒家提倡礼乐，墨子则针锋相对地反对礼乐。墨子的这种理论，比较集中地记载在《非乐》篇中，同时也散见在《三辩》等其他篇中。

墨子生活在列强争战不休、“王公大人”穷奢极欲、人民生活极端困苦的战国时代，他对乐舞的本质，并未作过多、过深的探索，主要是站在下层人民的立场，反对上层贵族风靡一时的、奢侈的乐舞享乐。《墨子·非乐上》载：

> 子墨子之所以非乐者，非以大钟、鸣鼓、琴、瑟、竽、笙之声以为不乐也……耳知其乐也，然上考之，不中圣王之事，下度之，不中万民之利，是故子墨子曰，为乐非也。

当时那种华奢的乐舞，不是墨子不知道其好听，只是因为这不符合万民的利益，所以墨子要反对乐舞。又载：

> 民有三患：饥者不得食，寒者不得衣，劳者不得息。三者

民之巨患也。然即当(或作"尝")为之撞巨钟，击鸣鼓，弹琴瑟，吹竽笙，而扬干戚，民衣食之财，将安可得？……

今有大国即攻小国，有大家即伐小家，强劫弱，众暴寡……不可禁止也。然即当为之撞巨钟，击鸣鼓，弹琴瑟，吹竽笙，而扬干戚，天下之乱也，将安可得而治与？即我以为未必然也。

是故子墨子曰：姑尝厚措敛乎万民以为大钟、鸣鼓、琴、瑟、竽、笙之声，以兴天下之利，除天下之害，而无补也。是故子墨子曰：为乐非也。

墨子认为：音乐舞蹈既不能使万民得温饱、得休息，又不能使争霸战争停止，还要去搜刮万民的钱财，用来造大钟、大鼓等乐器，说是要兴办对天下有利的事，除天下之害，其实是无补于事的。所以，墨子认为从事乐舞活动是不对的。墨子还举了齐康公喜欢欣赏"万舞"的例子，说参加表演"万舞"的人，要穿好的，吃好的，而这一切都是从老百姓那里搜刮来的，所以墨子反对音乐舞蹈。墨子还说现在王公大人因为喜爱乐舞，整天欣赏它们，而不去治理国家，以致国家乱了，还有亡国的危险，农夫、妇女因为喜欢乐舞而耽误了种庄稼、织布等活计。最后，墨子总结道，应坚决禁止乐舞！

是故子墨子曰："今天下士君子请将欲求兴天下之利，除天下之害，当在乐之为物，将不可不禁而止也！"

墨子认为历史上的暴君、昏君都是不顾老百姓死活，只顾自己歌舞作乐，因而遭到杀身亡国之祸，即《墨子·公孟》篇所载："三代暴王桀、纣、幽、厉，薾为声乐，不顾其民，是以身为刑僇，国为虚戾，皆从此道也。"墨子还认为国家治理得越坏，则乐越繁；认为远古原始社会治理得最好，越到后来越糟，乐越繁，即《墨子·三辩》所载："周成王之治天下也，不若武王，武王之治天下也，不若成汤，成汤之治天下也，不若尧舜，故其乐逾繁者，其治

逾寡。自此观之，乐非所以治天下也。"乐不但不能治天下，而且只能给老百姓带来痛苦，这就是墨子所谓："上不厌其乐，下不堪其苦。"①

在现存的墨子著作中，几乎找不到关于乐舞本质的论述。墨子反对乐舞是从反对贵族的乐舞享乐，发展到反对一切乐舞活动，包括农夫、织女的自娱性民间歌舞活动。② 这一方面说明墨子站在广大劳动人民一边，反对乐舞，特别是供统治阶级享乐的乐舞。这类乐舞活动，的确需要消耗大量的人力物力，培养大批专业乐舞艺人，制造钟等乐器，更要耗费巨资。如齐景公造成高台后，又要造大钟，重臣晏子进谏说，造钟定会大大加重人民的负担，这样无休止地搜刮百姓，百姓会十分苦痛的。③ 这种反对，无疑有其正确的一面。但是，如由于当时的乐舞成了统治阶级的享乐工具，就予以彻底否定、反对，则是错误的。人类创造乐舞艺术，是由于生活的需要，特别是精神生活的需要。作为人类社会上层建筑的乐舞艺术有它独特的社会功能。而乐舞艺术的创造者，归根结底是广大劳动人民。尽管在供统治者娱乐时，为了适应贵族阶级的欣赏习惯、审美要求，会加以一定的改变或加工，但它的根基在人民中间，连那些为贵族表演的"女乐"、"倡优"也都是来自民间。我们不能因为某种艺术为统治阶级所利用，为他们服务了，就在反对统治阶级的同时将这些艺术一起否定掉，正如我们在反对奴隶制的同时，不能把奴隶们用血汗制作的、精美绝伦的、历史价值很高的、曾经被奴隶主使用过的青铜器一起否定掉一样，我们在反对统治阶级穷奢极欲的乐舞享受的同时，不应将乐舞艺术本身反掉。舞蹈是通过有节

---

① 《墨子·七患》。

② 《墨子·非乐上》："今惟毋在乎农夫说(悦)乐而听之，即必不能早出莫入，耕稼树艺，多聚叔粟，是故叔粟不足。今惟毋在乎妇人说(悦)而听之，即必不能夙兴夜寐，纺绩织纴、多治麻、丝……是故子墨子曰：为乐非也。"

③ 《晏子春秋·内篇谏下》："景公为台，台成，又欲为钟。晏子谏曰：'君国者不乐民之哀。君不胜欲，既筑台矣，今复为钟，是重敛于民，民必哀矣，夫敛民之哀，而以为乐，不祥，非所以君国者。'"

奏的、经过提炼和组织的人体动作和造型来表达人的思想感情的艺术，它来自人类的社会生活，又反作用于生活。舞蹈不但可以抒发人的感情，陶冶情操，给人以美的享受，人们还能在舞蹈活动中传授生产知识、鼓舞劳动热情、激励斗志、促进人际关系的和谐、沟通感情等，具有独特的作用。这一切墨家学派几乎全部忽视了。只看到当时的王公贵族由于追求乐舞享乐给人民带来的深重痛苦，从而提出反对一切乐舞活动的论点。然而，舞蹈毕竟是人类在劳动生产中创造并是人类生活需要的，因此，无论是自娱性或表演性的舞蹈，从原始人类直至目前的文明社会，一直伴随着人类的发展进步而提高、丰富，并没有由于墨子的"非乐"论或其他人的反对排斥而消灭或停止其发展。

周代是我国舞蹈取得很大发展的时期。西周重视礼乐，不仅继承、整理前代乐舞，还创立礼乐制度，礼乐成为强化统治的手段之一。春秋战国时代，激烈的社会变革冲击了西周的礼乐制度，形成了"礼崩乐坏"的局面，民间舞蹈蓬勃兴盛，表演性舞蹈大发展、大提高，出现了少数技艺高超的著名舞人和舞蹈名目。以拧身出胯的曲线美为特征的舞蹈形态已相当清晰地呈现出来，以轻盈、飘逸、柔曼为美的审美意识比较明显地显露出来，对后世的舞蹈审美观发生了深远的影响。另外，激越、昂扬磅礴的气势和动人心扉的《大武》、《激楚》等，则是以另一种迥然不同的风格，表现出民族舞蹈的雄健之姿和阳刚之美。刚与柔，文与武，两种对比强烈的舞蹈风格，一直贯穿在我国整个舞蹈发展的进程中。

在春秋战国"百家争鸣"的学术空气中出现的乐舞理论，影响及两千多年。时至今日，这些乐舞理论仍有一部分具有相当重要的参考价值。

第四章

舞蹈艺术取得重大发展的汉代

（秦：公元前221—公元前207年）
（汉：公元前206—公元220年）

战国“七雄”——齐、楚、燕、赵、韩、魏、秦，以秦国在政治、经济上的改革较为彻底。经济发展，社会稳定，政权巩固，军事力量强大。经过长期、激烈的兼并战争后，秦灭六国，最终统一全国，建立了专制的、中央集权的封建主义国家——秦王朝。

秦始皇在完成统一大业的过程中，每灭一个诸侯国，就按照其宫室的样子在秦都咸阳仿造一座宫室，六国尽灭，仿造的六国宫室，连同秦国原有宫室，也就齐布咸阳了，“殿屋复道周阁相属”①，同时还将各诸侯国后宫的美人（包括歌舞乐伎）及钟鼓等乐器都迁入宫中。据《三辅旧事》载：“始皇……表中外殿观百四十五，后宫列女万余人，气上冲于天。”②规模之宏大，可以想见。在

① 《史记·秦始皇本纪》。
② 《史记·秦始皇本纪》“正义”引《三辅旧事》。

秦始皇为巩固统治而统一货币、文字、度量衡等的同时，多姿多彩的七国乐舞文化及其他表演艺术也随之汇集京都。这种汇集，深刻地影响了乐舞艺术的发展，特别是影响了以后汉代乐舞的发展。

显赫而又短暂的秦王朝在农民起义的风暴中灭亡了，代之而起的是汉王朝。汉代是文化艺术（包括舞蹈艺术）大发展、大繁荣的时代。它表现在舞蹈活动的普遍兴盛，乐舞百戏等表演艺术水平的大幅度提高，出现了一些著名的舞蹈和舞人；西域乐舞杂技幻术和边疆少数民族舞蹈的传入，以及乐府在汇集民间乐舞中的重要作用，等等。

一、舞蹈发展的广度和深度

（一）"百戏"是流传最广的表演艺术形式

"百戏"是杂技、武术、幻术、滑稽表演、音乐演奏、演唱、舞蹈等多种民间技艺的综合串演，可能由于它包括了许多不同的表演艺术形式和丰富的节目，所以称为"百戏"。"百戏"有时也叫"角抵"、"大角抵"、"角抵奇戏"等。古老的"角抵"，犹如今天的"摔跤"，是一种比力度的竞技运动。汉代则泛称乐舞杂技为"角抵戏"，与"百戏"是同一概念。据《乐书》载："角抵戏本六国时所造，秦因而广之，汉兴虽罢，至武帝复采用之。"看来，角抵戏内容的丰富及表演形式的扩大，是从秦朝开始的，汉代继承了这种表演艺术形式。所谓"汉兴虽罢"，并不确切，实际上汉代"百戏"一直十分兴盛，广泛流传在宫廷、民间。只是到汉武帝时，由于国力强盛，对外交往频繁，域外及少数民族的艺人相继来到中原，他们的表演，既丰富了"百戏"的内容，又促进了文化交流和中原艺人的创新。于是，"百戏"更加盛行，表演规模更为宏大。

对于汉代的"百戏"有较详记载的，是西汉桓宽所编著的《盐铁论》。《盐铁论》本是汉代"贤良"、"文学"（民间代表）与"丞相"、"大夫"（政府官员）辩论盐铁国营和酒类专卖等国策的会议记录的整理"文献"。在双方的辩论中，陈述了当时的社会生活、风俗民

情，他们以不同的观点提到了乐舞"百戏"在各阶层的盛行情况从而为研究、了解汉代乐舞百戏的流传、发展提供了极其珍贵的史料。如《盐铁论·崇礼》篇载："夫家人有客，尚有倡优奇变之乐，而况县官乎?"一般家庭来了客人，都要以乐舞"百戏"娱乐宾客，当官的，这种类似的娱乐活动当然会更盛了。《盐铁论·散不足》篇载："今富者祈名岳，望山川，椎牛击鼓，戏倡舞象。""今富者，钟鼓五乐，歌儿数曹；中者鸣竽调瑟，郑舞赵讴。"富人在祭祀山川时，为了酬神，要击鼓舞蹈，表演各种技艺；家中享乐，也要敲钟击鼓，还养了许多歌舞艺人(家伎)，以供娱乐。中等人家也多以歌舞取乐，演奏各种乐器，唱起赵地的歌，跳起郑地的舞，这些民间歌舞都具有浓厚的地方色彩。同书又载："今俗，因人之丧以求酒肉，幸与小坐，而责办歌舞俳优，连笑伎戏。"连民间办丧事也要表演歌舞及其他技艺，可见这些表演艺术传播极其深广。

"百戏"中的各种表演项目，不仅广泛盛行于民间，还以最具代表性、最能显示汉王朝表演水平的艺术形式经常出现在宫廷，出现在皇帝招待域外使节及少数民族首领的集宴中。如武帝"(元封)三年(公元前108年)春，作角抵戏，三百里内皆(来)观"①，又"(元封)六年(公元前105年)夏，京师民观角抵于上林平乐馆"②。这都是皇宫组织的大型"角抵百戏"演出。除皇室贵族外，还有京城和京城附近的人前来观看表演，以示天下太平，皇帝与民同乐。

宣帝元康二年，乌孙王向汉王朝求亲，宣帝把楚王刘戊的孙女儿解忧作为公主嫁给乌孙王。临嫁时，皇帝亲临平乐观，在场的还有匈奴使者及其他域外君长等，当时演出了"大角抵"，奏音乐送公主远嫁。③ 在文帝、景帝统治的时代，曾"设酒池肉林以飨四方之客，作《巴渝》、都卢、海中《砀极》、漫衍鱼龙、角抵之戏以观视之"。④ 嫁公主，举行大型"百戏"演出；招待四方宾客，表演包

---

① 《汉书·武帝纪》。
② 《汉书·武帝纪》。
③ 《汉书·西域传》。
④ 《汉书·西域传》。

括《巴渝舞》、杂技爬竿、《砀极乐》、拟兽舞、幻术等多种节目的“百戏”。到武帝时，为了向域外客人夸耀汉王朝的强大及富有，除了让他们参观、给予厚赐外，还要请他们观赏“百戏”演出，“大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者……而角抵奇戏岁增变”。① “百戏”成了招待贵宾、代表汉王朝表演艺术水平的重要演出，节目年年创新、丰富。

东汉顺帝永和元年（公元136年），当时居住在松花江平原的少数民族夫馀国王到京都洛阳朝贡。在为他送行时，宫廷以皇帝专用的乐队——黄门鼓吹演奏音乐，并演出“角抵戏以遣之”。② 这是东汉时代为少数民族首领表演“百戏”的例子。

宫中经常以观赏“百戏”取乐，还可从另一事例得到证实：东汉孝安帝即位初（公元107年），河清王刘庆死，他是安帝的亲生父亲，安帝下令“罢鱼龙曼延百戏”。③ 可见当时宫中经常有“百戏”演出，不然就用不着下令禁演了。既然需要禁，则证明其盛。

汉代“百戏”的表演项目十分丰富，演出规模可大可小，节目也不尽相同。从各种文献记载，特别是张衡的《西京赋》和汉代画像砖石、壁画、陶俑等所刻画的“百戏”表演场景，我们可以了解到汉代“百戏”的大致内容有各种杂技、武术、幻术，如寻橦（或作“都卢寻橦”）、戴竿（即爬竿）、走索、舞剑、弄丸（或作跳丸）、吞刀、吐火、扛鼎（举重）、冲狭（钻刀圈）、燕濯（从水面跃过）④、倒立、叠案倒立、马术等；有音乐舞蹈，如乐队演奏、歌唱、鼓乐车、各种模拟鸟兽的舞蹈，即所谓“鱼龙曼衍”之戏《七盘舞》（或作《盘鼓舞》）、《巾舞》、舞袖、建鼓舞等等；有时还有侏儒、俳优配搭或穿插演出。特别是“百戏”中还出现了《总会仙倡》和《东海黄公》这种扮演特定人物或略带故事情节的表演。据《西京赋》记载：

---

① 《汉书·张骞传》。

② 《后汉书·东夷列传》。

③ 《后汉书·孝安帝纪》。

④ 张衡《西京赋》：“冲狭燕濯。”薛综注“冲狭”：“卷簟席，以矛插其中，伎儿以身投，从中过。”又注“燕濯”：“以盘水置前，坐其后，踊身张手跳前，以足偶节逾水，复却坐，如燕之浴也。”

《总会仙倡》是一组音乐舞蹈节目，这里有“象人”装扮的豹、罴舞蹈，白虎鼓瑟，苍龙吹篪；娥皇、女英（相传是尧的女儿，舜的妻子）坐着歌唱，歌声清畅婉转；洪涯（相传是三皇时乐人）穿着缀有羽毛的衣服指挥。一曲未终，忽然“云起雪飞”，雪越下越大，接着从复道阁间传来转动石头的轰轰声，有如雷鸣……拟兽舞与上古神话传说中的人物穿插在一起表演，虽未展开什么情节，但他们却各自装扮了不同的人物和野兽。特别有意思的是，当时已创造出雷声效果和天降大雪的场景。赋中还描写了相当精彩的布景：“华岳峨峨，岗峦参差，神木灵草，朱实离离……神山崔巍，欻从背见……”各种技艺，都是在这风景如画的场景中表演的。

《东海黄公》是一个既有人物又有情节的节目。据《西京杂记》和《西京赋》载：相传东海有人叫黄公，年轻时法术高强，能制蛇御虎。他身佩赤刀，以绛色丝带束发。秦末，东海出现白虎，叫黄公前去制服白虎。由于他年老力衰，且饮酒过度，法术不灵了，结果老虎没有被制服，黄公反而被虎所害。这里有一个人物——黄公，一只由人扮的虎。一人一虎要展开搏斗，可以想见，会有厮杀、对击、对打的动作，既有角抵竞力的成分，也有类似舞蹈、武术的表演，还包含了戏剧的因素。人、虎相斗的结果，是以人——黄公的失败而告终，这是规定的情节。扮演黄公和虎的两个演员，都必须按这个规定的情节表演。这个节目在汉代比较著名，一方面因为它表现形式新颖，另一方面是它带有反法术、反迷信的色彩。张衡在《西京赋》中描写了《东海黄公》的表演后，评论道：“挟邪作蛊，于是不售。”对吹嘘有法术能制服老虎的黄公，最终被虎所害的情节，不无嘲弄之意。

拟兽舞与幻术相结合，“海鳞变而成龙，状蜿蜿以蝹蝹”的舞龙，是“百戏”中的表演性节目。据董仲舒《春秋繁露》载：汉代有春旱求雨舞龙的风俗。舞龙前要举行祭祀，不同的日子，用不同的人，舞不同颜色的龙。如甲、乙日舞大青龙，“小童八人，皆斋三日，服青衣舞之”；丙、丁日舞赤龙，“壮者七人，皆斋三日，服赤衣而舞之”；戊、己日舞黄龙，“丈夫五人，皆斋三日，服黄衣而舞之”；庚、辛日舞白龙，“鳏者九人，皆斋三日，服白衣而舞

之”；壬、癸日舞黑龙，“老者六人，皆斋三日，衣黑衣而舞之”。龙，是中华民族祖先创造的一种意想动物，是不同氏族的徽号——图腾形象特征的集合体。它记录了许多氏族融合、统一的历程，是神圣权力和祥瑞的象征。人们迷信，龙能呼风唤雨，滋润干旱的大地，因此舞龙求雨的风俗早已有之，只是在汉代才有关于这一风俗的详尽而确实的记载。“百戏”中的龙舞是富于艺术性的表演节目，它与幻术结合后，更为神奇，引人入胜。

“百戏”中的其他许多节目大多来自民间和继承前代传统。它们的起源可追溯到上古时代的狩猎生活和图腾崇拜的模拟鸟兽舞（汉代称表演这类节目的演员叫“象人”），俳优侏儒的表演也是继承前代，特别是春秋战国的表演传统。那些美妙的舞袖、舞巾等，凝聚了前代“女乐”舞蹈及著名“楚舞”的精华。雄健的《巴渝舞》本来自少数民族民间舞（后来曾用于祭祀），《盘鼓舞》则是在汉代才成为引人注目的表演性舞蹈。域外及少数民族地区新颖奇妙的幻术杂技表演，如西域犛靬献给汉朝的眩人（魔术演员）①、掸国送入汉朝的幻人“能吐火、自支解、易牛马头”②等，则大大丰富了汉代百戏的内容，增加了它们的魅力，提高了它们的欣赏价值和表演技巧。

汉代汇集了前代和外来的多种民间表演技艺，组成大型的综合性表演艺术——“百戏”，广泛流传在宫廷、贵族和平民中间，这是汉代最主要的表演艺术形式。它既在宫廷招待国宾时演出，又在民间婚丧集宴中表演。南北朝以后，“百戏”仍十分流行，有时也被称为“散乐”，是对多种民间表演技艺的泛称。隋、唐时代，由于音乐舞蹈高度发展，成为独立的表演艺术，“百戏”、“散乐”就成为杂技、幻术等技艺的泛称。元代以后，戏曲兴盛，各种节目均有各自的专名，“百戏”一词作为统称渐少使用。在一些史籍中，仍把各种民间表演技艺泛称为“散乐”、“百戏”，主要是区别用于祭祀的雅乐和用于宴享兼具娱乐典礼性质的燕乐（宴乐）。

---

① 《汉书·张骞传》。

② 《后汉书·陈禅传》。

（二）“女乐”的舞蹈活动

汉代除穿插在“百戏”中有舞蹈表演外，在后宫和贵族之家还有许多专门以表演歌舞娱人的艺人——“女乐”，有时也称为“歌舞者”，即隋、唐时代的歌舞伎人。这些处于奴隶地位的女演员和以前一样，是供皇室贵族享乐的，她们中有许多杰出的舞人。其要接受严格的舞蹈训练，由于经常要在与同伴激烈的竞争中求生，而不得不刻苦提高技艺水平并不断创新。她们是那个时代的专业舞蹈家，足迹遍及后宫和贵族、士大夫之家。据《汉书·礼乐志》载：“是时，郑声尤甚。黄门名倡丙彊、景武之属，富显于世。贵戚五侯、定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐。”可见当时民间乐舞十分盛行，技艺高超的宫廷乐人如丙彊、景武等，由于得到皇帝的宠爱，显富一时。而各贵族外戚生活十分淫侈，追求声色享乐，甚至与皇帝争夺女乐。

汉朝初期宫廷设置了两种乐舞机构。一是属于奉常的太乐，掌管宗庙祭祀的雅乐；二是属于少府的乐府，管理供皇帝娱乐的俗乐舞。不过，乐府的设立，本来就是以搜集民间乐舞、体察民情为职责的。当这些民间乐舞搜集入宫以后，更主要的作用，还是娱乐皇帝。以朝廷的力量采集、整理大量民间乐舞，在客观上对汉代乐舞的发展起到了相当大的推动作用。桓谭在汉成帝时曾任乐府令（乐府长官），当时乐府“倡优伎乐盖有千人之多也”。① 汉朝的三个皇帝（可能指文帝、景帝、武帝），在宫廷里都设有“黄门工倡”（宫中的乐工、女乐）②，专供皇室娱乐。

歌舞作乐是贵族奢淫生活中的组成部分。《汉书·元皇后传》载：“五侯群弟，争为奢侈……后庭姬妾，各数十人，僮奴以千百数，罗钟磬，舞郑女，作倡优，狗马驰逐。”汉代仲长统在《昌言·理乱》篇指摘昏君和贵族们“目极角抵之观，耳穷郑卫之声……豪人之室，连栋数百……妖童美妾，填乎绮室，倡讴伎乐，列乎深

① 桓谭：《新论》。
② 桓谭：《新论》。

堂"。孝景王皇后同母弟田蚡，"后房妇女以百计"①，他自称："所好音乐狗马田宅，所爱倡优巧匠之属。"②从主人的爱好可知，后房数百妇女中当有不少是擅长音乐舞蹈的伎人。张禹在成帝时曾出任丞相。他懂音乐，喜好歌舞作乐，经常在后堂饮宴，欣赏女乐表演，直到深夜才罢。③ 除皇室、贵族外，文人学士也极喜以女乐取乐。博学多才的马融，是当时著名学者。他常有学生上千人，学生中有郑玄那样的名人。他"善鼓琴，好吹笛……常坐高堂，施绛纱帐，前授学徒，后列女乐"。④ 由此可见女乐令人何等迷恋。

张衡《西京赋》以十分生动的笔调绘声绘色地描绘皇帝亲临平乐馆，在广场上观赏了丰富多彩的"百戏"表演，然后到后宫，与年轻美妙的女子们挤坐在一起，一面饮酒，一面观看奇妙绮丽的歌舞表演。"角抵百戏"是普遍流行的广场艺术，而女乐歌舞则多在皇帝后宫、贵族之家的内堂演出。

贵族醉心于歌舞作乐，还可从另外一些史实中得到证明：成帝死后，陵墓还没有修好，王根便迫不及待地公然聘取掖庭（后宫）女乐五官殷严、王飞君等，置酒歌舞。⑤ 又如昭帝死后，立昌邑王为帝，但很快被废黜，重臣霍光指摘他的各种罪行，提到他在昭帝灵柩还在前殿时，就打开乐府的乐器，引进他从昌邑带来的乐人"击鼓歌吹作俳倡"；才送葬回来，就上前殿敲钟击磬，还召人祭祀太一神的宗庙乐人，在上林苑牟首池的辇道上"鼓吹歌舞，悉奏众乐"。⑥ 在皇帝死后的丧期中，王根等不顾宫廷礼仪，依然歌舞

---

① 《汉书·田蚡传》。

② 《汉书·灌夫传》。

③ 《汉书·张禹传》："禹性习知音声，内奢淫，身居大第，后堂理丝竹莞弦……崇每候禹，常责师宜置酒设乐与弟子相娱。禹将崇人后堂饮食，妇女相对，优人莞弦，铿锵极乐，昏夜乃罢。"

④ 《后汉书·马融传》。

⑤ 《汉书·元后传》："司隶校尉解光奏：'……先帝（指汉成帝）弃天下，（王）根不悲哀思慕，山陵未成，公聘取故掖庭女乐五官（如淳曰："五官，官名也。《外戚传》曰：五官视三百石。"）殷严、王飞君等，置酒歌舞……'"

⑥ 《汉书·霍光传》。

作乐的史实，一方面说明他们的骄横放纵，另一方面也看出汉代皇室贵族对女乐歌舞迷恋的程度。当了几天皇帝的昌邑王，甚至调动搞雅乐的乐人来表演各种乐舞供其取乐。

皇室贵族对乐舞享乐的重视和迷恋，还表现在另外一方面：有些社会地位卑贱的家伎（与奴隶地位相同）或一般平民家的女子，由于擅长歌舞、技艺超群，得到最高统治者皇帝的宠爱，封为夫人，甚至皇后。汉高祖刘邦极宠爱的戚夫人、武帝刘彻宠爱的李夫人、武帝儿子燕王刘旦的华容夫人、宣帝刘询的母亲王翁须、成帝刘骜的皇后赵飞燕、少帝刘辩的唐姬等，都能歌善舞，且大多是因精于歌舞而得宠的。正是由于统治者对乐舞享乐的需求，社会上才出现了以专门训练舞人为谋生手段的专业艺人（歌舞教师）。他们不断把经过严格训练的歌舞者输送到贵族之家，或进献宫廷，同时，也因此得到进行舞蹈创作及表演的物质条件和艺术实践的机会。这无疑对当时舞蹈艺术的发展起到了一定的推动作用。

刘安等著《淮南鸿烈》，以否定的笔调描绘了贵族饮宴歌舞作乐的景况：摆起钟鼓，排列着管弦，人们坐在柔软如茵的毡毯上，舞队跳起了《旄舞》和《象舞》，耳听着像商纣王爱听的那种靡靡之音，观赏着靡曼的美色，饮酒作乐，夜以继日。①

值得指出的是，这些舞蹈多来自民间，它比原始形态的民间舞精致、华美，技艺水平也比较高。为了适应欣赏者的审美趣味和要求，艺人们进行了一定的改编和加工，成为那个时代的表演性舞蹈艺术。它们中有的成为流传久远的古代舞蹈精品，有的则逐渐消失在历史长河的波涛中。

汉代贵族享乐生活中的舞蹈活动，继承了奴隶制时代乐舞奴隶的创造和春秋战国时代“女乐”舞蹈的传统，是舞蹈发展成独立的

---

① 《淮南鸿烈》原文：“夫建钟鼓，列管弦，席旃茵，傅旄象，且听朝歌北鄙靡靡之乐，齐靡曼之色，陈酒行觞，夜以继日。”释文参照了吉联抗译注《两汉论乐文字辑译》。另：《旄舞》、《象舞》本源于民间，周代已用于礼仪祭祀，此处则作为供欣赏娱乐的表演性舞蹈出现。汉代雅乐、俗乐混杂使用的情况比较普遍，此即一例。

表演艺术进程中的一个重要阶段。以后经过南北朝各族乐舞大交流，为这类舞蹈的发展提供了极丰富的养料。及至唐代，为数众多的专业乐舞艺人——宫廷乐工舞人及其他各种歌舞伎人，创造了更为多姿多彩、璀璨夺目、具有很高欣赏价值的表演性舞蹈。

（三）礼节性舞蹈与即兴起舞

酒宴中，除观赏歌舞艺人的表演外，汉代还有宾客间相邀起舞的习俗，这种古老的“交谊舞”，古代叫“以舞相属”，既是礼节，又含有自娱性，汉、魏、晋各代都时兴这种舞蹈。既然是礼节性舞蹈，就有一定规矩，不按规矩起舞，就是失礼。如汉人灌夫，为人刚直不阿。一次，丞相田蚡邀灌夫一起到窦婴家赴宴，可田蚡自称醉酒忘记赴约，使得灌夫很生气。待酒酣，灌夫起舞属田蚡，田蚡不起，拒绝邀舞。灌夫就在席间说话损丞相田蚡，主人赶来把灌夫扶走了。① 后汉时，王智起舞属蔡邕，蔡邕不起舞，即招来了灾祸。蔡邕多才多艺，擅长文学、数学、天文，并精通音乐。蔡邕被人诬陷下狱，流放到五原，后遇大赦，当他正要踏上归程回家时，五原太守王智设宴给他饯行。酒酣，王智起舞属蔡邕，蔡邕不予理睬。王智是中常侍王甫的弟弟，由于朝中有后台，一向十分骄横。这次蔡邕当众拒绝王智邀舞，实是有意轻蔑。王智当即骂道：“你这个囚徒，竟敢轻视我！”蔡邕拂袖而去。王智怀恨在心，又诬陷蔡邕谤讪朝廷。蔡邕无法回家了，只得亡命江海，在江南吴地逃亡了12年。② 以上例子说明：汉代宴会中流行“以舞相属”的礼节性交谊舞。如属舞（邀舞）不报（不应邀起舞），则为不恭，是看不起对方的表现。估计在通常情况下，席间有人“以舞相属”，定会欣然起舞以报，拒绝起舞是特殊情况，特别是一些名流、官宦间发生这种不寻常的事，且又与当时的政治背景有关，所以史家才把他们记录下来，传至后世，从而使我们了解到我国古代“交谊舞”的大致情况。

---

① 《史记·魏其武安侯列传》、《汉书·灌夫传》。
② 《后汉书·蔡邕传》。

宴会时，除宾客间有“以舞相属”的习俗外，宾主有时还作即兴舞蹈表演。这种舞蹈表演往往是以抒发舞者内心感情或为达到某种目的而进行的。这类舞蹈活动最著名的事例是，刘邦、项羽争战时，在鸿门宴中，项庄借口军中没有什么娱乐，请求表演剑舞，想乘机杀死刘邦。项伯事先知道内情，也随之拔剑起舞，保护刘邦。① 另外的事例是，长沙定王刘发是景帝的儿子，由于母亲不得宠，封地小且贫，约公元前154年，诸王晋京朝贺，刘发遵旨以歌舞祝福皇帝，他故意缩手缩脚地舞蹈，人家笑他动作笨拙，皇帝也感到奇怪问他为什么这样跳舞？定王答：“臣国小地狭不足回旋。”②用一种特殊的舞态引起注意，借以向皇帝要封地，这些可说是即兴起舞的一种妙用。

汉代贵族官吏在酒席间起舞助兴，本是常事，但如果跳的是贵族们认为“鄙俗”的民间舞，也会遭到非议，即使这种表演是受人欢迎的。皇太子的外祖父平恩侯许伯，迁入刚落成的新居，许多达官贵人前来祝贺，酒酣作乐，长信少府檀长卿起身舞蹈，跳了个《沐(猕)猴与狗斗》，引起哄堂大笑。在座的盖宽饶很不以为然，起身出去到皇帝面前告了长信少府一状，说他身为列侯，居然在席间跳起《沐猴与狗斗》，实在是失礼不敬。皇帝本想加罪于檀长卿，皇太子的外祖父一再说情，才算罢了。③

汉代的即兴起舞还多以歌舞抒发悲愤感情，如苏武在武帝天汉元年(公元前100年)出使匈奴，被扣19年，历尽磨难仍坚贞不屈。昭帝时，匈奴与西汉和好，始元六年(公元前81年)苏武才被释放回朝。临行前，已降匈奴的汉将李陵设宴为苏武送别。李陵起舞唱道：“径万里兮度沙幕，为君将兮奋匈奴。路穷绝兮矢刃摧，士众灭兮名已隤。老母已死，虽欲报恩将安归?”抒发了内心的悲痛感情。李陵歌舞毕后，与苏武诀别。④

---

① 《史记·项羽本纪》。

② 《汉书·景(帝)十三王传》应劭注。

③ 《汉书·盖宽饶传》。

④ 《汉书·苏建(附子苏武)传》。

汉高祖的宠姬戚夫人能歌善舞。刘邦病重时，曾一再努力，企图废太子刘盈（吕后子），改立戚夫人的儿子如意为太子。当这一计划失败后，戚夫人痛哭流涕，刘邦亲自唱起“楚歌”，让戚夫人为他跳“楚舞”①，借以宣泄他们内心的感情。这段歌舞，无疑带有浓重、强烈的悲痛情绪。这个例子说明，汉代即使皇帝、宠妃也常以歌舞来抒发自己的情怀。

武帝子燕王刘旦谋反，被发觉，欲发兵，又不能。刘旦十分郁闷，在万载宫设酒宴，与宾客、群臣、妃妾一起饮酒。燕王自歌道：“归空城兮，狗不吠，鸡不鸣，横术何广广兮，固知国中无人！”华容夫人起舞唱道：“发纷纷兮置渠，骨籍籍兮亡居。母求死子兮，妻求死夫。裴回两渠间兮，君子独安居！”在座的人都哭了。② 这是另一次贵族在席间以歌舞抒发悲痛绝望情绪的例子。

东汉后期，特别是桓帝、灵帝时期，宦官专权，政治黑暗，皇帝荒淫无度，统治阶级内部的斗争愈演愈烈。中平六年（公元189年）灵帝死，少帝刘辩即帝位。握有实权的董卓领兵人洛阳，废刘辩为弘农王，另立刘协为汉献帝。第二年，山东兵起，讨伐董卓。董卓置刘辩于阁上，让郎中令李儒送毒酒逼刘辩喝。刘辩自知无力反抗，于是与妻唐姬及宫人等饮宴诀别。刘辩十分悲痛地唱道：“天道易兮我何艰！弃万乘兮退守藩，逆臣见迫兮命不延，逝将去汝兮适幽玄！”并令唐姬起舞，唐姬举袖而舞，一面舞蹈，一面歌唱，抒发她与刘辩诀别时极端痛苦的感情。③

汉代的皇室贵族、文臣武将、宠妃爱姬等，常在席间即兴起舞。有的是以献舞为名，行谋杀之实，如项庄舞剑；有的是借歌舞之机向皇帝索要封地，如长沙定王舞；有的是表演妙趣横生的民间舞取乐，如檀长卿舞《沐猴与狗斗》；还有些是在绝望中、诀别时，悲痛欲绝地歌唱舞蹈，如李陵送别苏武，戚夫人、华容夫人、唐姬在悲痛时起舞等。这些史实表明：汉代长于歌舞的，不仅仅是以表

① 《汉书·张良传》、《汉书·外戚传》。
② 《汉书·武五子传》。
③ 《后汉书·皇后纪》。

演歌舞娱人的专业艺人——“女乐”、歌舞者，在上层社会、统治阶级中，许多人都有很高的音乐、舞蹈修养，流行着“以舞相属”的礼节性舞蹈。此外，他们还常常即兴起舞，或表演，或抒发自己内心的感情。这反映了汉代舞蹈发展的广度。而以舞蹈表现不同的情绪，特别是极度悲痛的情绪，又足以证明汉代舞蹈的表现力已达到相当的高度，舞蹈语汇、技法的创造已相当丰富。

（四）雅乐舞蹈的继承与创新

汉代雅乐舞蹈，一方面继承前代传统，另一方面结合当时政治需要，创作了一些具有民间风格的雅乐舞蹈，如《大风歌》、《灵星舞》等。

汉初，雅乐方面的事由制氏管。制氏本鲁国人，世代都精通雅乐，因此一直在太乐里供职，但制氏只知道传统雅乐的音乐与舞容，而不懂它们的意义。汉高祖时，叔孙通用秦朝的乐人制《嘉至》、《永至》、《登歌》、《休成》等乐，用于祭礼中的各种仪式；《武德舞》、《文始舞》等，歌颂皇帝的武功与文德。

比较独特而又富有生气的雅乐应数《大风歌》、《灵星舞》、《巴渝舞》等。高祖十二年（公元前 195 年）刘邦平定淮南王黥布叛乱后还归时，路过故乡沛（今江苏沛县），停留下来，在沛宫设宴，召集乡亲父老子弟饮酒，还教当地少年 120 人唱歌。酒酣，刘邦击筑（古代击弦乐器），并高唱他自作的歌诗：“大风起兮云飞扬，威加海内兮归故乡，安得猛士兮守四方?”让少年们一起唱和。刘邦在歌声中起身舞蹈，慷慨伤怀，激动地掉下泪来。诗歌表达了刘邦为安邦而求贤的迫切心情，也流露了他对叛乱频起政局的深深忧虑。刘邦死后，惠帝即位五年（公元前 190 年），以沛宫为高祖庙，供奉高祖。刘邦教少年们唱的《大风歌》成了祭祀乐。当年随刘邦唱《大风歌》的 120 个少年，也令他们专门从事音乐工作，有了缺额，随即补上。[①] 汉代，在沛宫祭祀高祖时，可能一直采用《大风歌》，并保持 120 人的雅乐队伍。至于刘邦当年随《大风歌》起舞的舞容

---

① 《史记·高祖本纪》。

如何；刘邦死后，在沛宫原庙祭祀时唱《大风歌》又如何舞蹈，都没有见到详尽记载。可以肯定的是：《大风歌》是作者充满激情唱出的歌。作者刘邦又极喜"楚声"，热爱家乡沛地，这即兴唱出、舞起的《大风歌》，一定是带有民间风格、充满浓烈的感情色彩的，这与僵化刻板的雅乐截然不同。

高祖八年（公元前 199 年），令天下立灵星祠，祭祀后稷神。祭祀舞用十六男童，"舞者象教田，初为芟除，次耕种、芸耨、驱雀及获刈、舂簸之形，象其功也"①，所有的舞蹈动作都是模拟农业劳动，很像古老的《农作舞》。这种别出心裁的祭祀舞，既适合祭祀的对象——农神，又源于农业劳动生活，是雅乐舞蹈中少有的，含有重视农业生产之意。

由于少数民族賨人（板楯蛮夷）战功卓著，刘邦赞赏其民间舞——《巴渝舞》，"乃命乐人习之"。② 这里的"乐人"，是指宫廷乐人。少数民族的民间舞进入了宫廷，登上了大雅之堂。虽然史书没有明确指出当时是否已入雅乐，但从（曹）魏、晋、南朝各代沿用《巴渝舞》（有时改称《昭武舞》或《宣武舞》）作为祭祀的武舞分析，汉代的《巴渝舞》可能已经在宫廷宴享、礼仪或祭祀中出现。前面提到"百戏"表演中的"作巴渝"，则是纯粹的表演性节目。

西汉前期的雅乐，不完全采用"先王之乐"，而是根据本朝的政治需要改造或新编雅乐，从内容到乐舞形式都有所创新，这与当时各种思想比较活跃有关，且有一定的理论依据。如刘邦的孙子刘安领导撰写的《淮南鸿烈》载："先王之制，不宜则废之。末世之事，善则著之。是故礼乐未始有常也。故圣人制礼乐，而不制于礼乐。"说明先王（前代）的制度不合时宜的，就可废除；合于目前行使的，就规定下来。所以礼乐从来就是没有一定模式的。圣人制礼作乐，但不受礼乐本身的限制，换句话说是可以根据当时的需要创新的，而这些新的汉代雅乐，明显地糅进了民间俗乐，正如《后汉书·礼乐志》载："今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不

---

① 《后汉书·祭祀志》。
② 《后汉书·南蛮传》。

协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。”作者对汉代雅乐不颂祖德、不合音律，很不以为然；对后宫的材人（女官名）、上林乐府的乐工舞人，在朝廷演出民间乐舞更为不满。这便从另一角度反映出汉代雅乐、宫廷宴乐中掺入俗乐的事实。

西汉武帝时期，为巩固中央集权，采取了“罢黜百家，独尊儒术”的做法，儒家学说逐步成为西汉中后期的统治思想，反映在雅乐舞蹈上是复古之风的出现。

景帝子河间王刘德有“雅材”，他认为治理国家没有礼乐不行，因此他搜集了传统的雅乐，加以整理，献给了武帝，武帝把这些雅乐交给太乐保存，时常练习，过年过节时演奏，并不常用，常用及郊庙祭祀时用的都不是雅乐。[①] 早在春秋战国时代已不受人欢迎的雅乐，即使在独尊儒术的思潮中，在皇子亲自提倡下，也仍然不受欢迎。但是，在孔子的故乡曲阜，《六代舞》则保存得比较完整。这可以从两方面得到证实：一是汉初管理并精通雅乐事宜的制氏，本鲁国故地人，可见雅乐在鲁国传统比较深厚；二是章帝元和二年（公元 85 年）春天，章帝到东方巡狩，路过鲁国故地，到曲阜阙里，以太牢祭祀孔子和七十二弟子，作了“六代之乐”。[②] 至于汉代的“六代之乐”与相传周初制定的《六舞》到底有多大差异，乐音舞容有多少共同之处，已无法考定。

汉代俗乐糅入雅乐，使部分雅乐舞蹈呈现出新的面貌。但这些新创的雅乐舞蹈，随着时间的推移，随着“独尊儒术”思想的确立，雅乐舞蹈的发展仍回到它原来的轨道，又成为刻板僵化的祭礼仪式的组成部分。那些生气勃勃的俗乐舞在掺入雅乐后，便逐渐失去光彩，改变了原貌。

（五）民族关系的发展与乐舞文化交流

汉代，由于国家日渐富强，政治力量逐步延伸到边疆少数民族地区，加强了中原与边疆少数民族地区政治、经济、文化的交往，

---

① 《汉书·礼乐志》。
② 《后汉书·儒林列传·孔僖传》。

促进了多民族国家的统一和发展，也确立了汉民族在中华民族中的主体地位。

汉代，各民族间的交往带来了各族舞蹈、音乐、杂技等艺术的交流。这种交流表现在两个方面：一是各民族的乐舞百戏艺人被当作“贡品”进献汉王朝，他们新颖奇特的表演引起了中原人民的极大兴趣，有些技艺已被中原艺人所吸收，并运用在自己的表演中，所谓“胡舞”，就曾在中原风行过；二是随着政治力量逐渐深入到各民族地区，对少数民族地区的风土人情有了更多的了解，于是，汉文古文献中令人注目地出现了不少关于各民族传统风俗舞蹈活动的记载。正如《后汉书》所载：“自中兴以后，四夷来宾，虽时有乖畔，而使驿不绝，故国俗风土，可得略记。”这里说的虽是东汉情况，但实际上也反映了西汉中原与边疆各少数民族间的交往关系。

汉武帝时，派张骞两次出使西域，历尽千辛万苦，沟通了西域与中原的交往。西域诸国也相继派遣使者来中原，大宛国(今中亚卡散赛)曾“以大鸟卵及犛靬眩人献于汉”。① 这里虽然只提到送来了魔术演员，但文化艺术的交流已逐渐展开了。另据《晋书·乐志》载：“张博望(张骞)入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。”汉代宫廷音乐家李延年曾根据此曲造“新声二十八解”，作为军乐使用。西域多游牧民族，音乐风格豪放高亢，故适于编成“武乐”。

武帝以后，随着汉公主远嫁到西域，西域与中原的交往更为频繁，尤其是乐舞艺术的交流。如元封年间(公元前110—公元前105年)武帝把细君公主(江都王刘建女)嫁给乌孙王昆莫。细君公主死后，汉宣帝本始二年(公元前72年)又把解忧公主(楚王刘戊孙女)嫁给乌孙王。送行时，举行了盛大的百戏演出。解忧公主在乌孙生三男两女，她派遣自己的女儿回汉朝学鼓琴，学成归乌孙途中，经龟兹(今新疆库车)被龟兹王留下，并求婚，得到解忧公主的同意。汉朝皇室的外孙女又与龟兹王联姻。宣帝元康元年(公元前65年)，解忧公主的女儿偕同夫婿龟兹卫前来朝贺汉宣帝，皇帝赐给他们官印和绶带，解忧的女儿也号称为汉朝的公主，并赐给他们

---

① 《后汉书·张骞传》。

“车骑旗鼓，歌吹数十人”，后又多次来朝贺。他们喜欢并模仿汉朝的服饰、制度，出入都学汉朝的礼仪，撞钟击鼓，有仪仗乐队演奏。① 演奏者大概都是宣帝赐给他们的汉乐人。这些乐人实际上是中原与西域的文化交流使者，他们把中原的音乐（可能还包括舞）传播到西域，而西域的使臣到中原观赏到的汉宫乐舞“百戏”演出，又是另一种方式的文化交流。

东汉灵帝时代（公元168—189年），西域的用具和乐舞等曾在中原盛行一时，尤其在贵族中。据《后汉书·五行志》载：“灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡空侯、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。”这种风气的形成，一方面是由于皇帝本人的好尚，更重要的还是因为当时西域与中原交往频繁，人们对西北各族独具风格的乐舞文化及其生活用具都产生了极浓厚的兴趣。虽然至今还未发现汉代有关“胡舞”舞情舞态的详细记载，但“胡舞”已在中原传播，并引起人们的兴趣是十分确切的。这一史实还可从四川汉墓出土的骆驼载乐画像砖得到证实，砖上刻一骆驼，背上两人对击建鼓，舞姿雄健，汉风浓厚（图33）。这种表演形式本出自西域，在远离西域的四川发现这一文物，说明西域乐舞不仅已进入中原，且为西南人民所熟知，并已将中原“建鼓舞”与西域“骆驼载乐”的表演形式相结合了。



图33 汉代骆驼载乐画像砖

① 《汉书·西域传》。

汉朝边疆地区的开拓与交往，使得不少民族的民间舞蹈活动(也包括部分域外的民间舞蹈活动)载入了史册，为我们研究两千年前的民族舞蹈历史，提供了翔实可信的珍贵史料。据《后汉书·东夷列传》载："东夷率皆土著，喜饮酒歌舞。"这是指居住在今东北地区的少数民族喜歌舞的习俗。又载："夫馀国(今松花江中游平原)……以腊月祭天，大会连日，饮食歌舞，名曰'迎鼓'……行人无昼夜，好歌吟，音声不绝。"当时的夫馀国，既是"揖让升降"，选举部落首领，同时又有杀人殉葬和养奴婢的风俗，处在从原始公社过渡到奴隶制的时代。又载："高句骊(今鸭绿江沿岸地区)……武帝灭朝鲜，以高句骊为县，使属玄菟(郡)，赐鼓吹伎人……暮夜辄男女群聚为倡乐。"可见汉代中原伎乐艺人已被皇帝作为"珍品"赐给了高句骊。他们自然会把中原的乐舞带到东北少数民族地区传播。本属朝鲜之地的涉，十月祭天，日夜饮酒歌舞，叫做"舞天"。马韩人则在五月和十月收割后要祭鬼神，也是昼夜饮酒，群聚歌舞。辰韩人"俗喜歌舞饮酒鼓瑟"。①

包头石湾汉代墓出土了一个黄釉浮雕陶樽(图34)，反映北方少数民族生活的图案纹饰十分丰富。除祥瑞神兽、甲胄武士、神话故事及各种器皿外，十分突出地描绘了戴着各种动物面具和穿着动物假形服饰的各种舞蹈、戏乐人物及场面；中间那个戴羊头面具的人斜展双臂，一腿直立，一腿曲抬，似跳舞中的一个回头亮相，这是蒙古族跳神舞蹈的常用动作；另一个戴动物头面具的人物正跪地仰面向着舞者击掌，似为舞蹈伴奏，这是一幅两千年前北方民族的面具舞形象。

倭国(今日本)在武帝灭朝鲜后曾派使者通汉朝。倭国有办丧事"歌舞为乐"②的风俗，大概类似湖北等地流传的古老风俗舞蹈——《跳丧》。

汉代关于南方及西南地区少数民族民间歌舞的记载也不少，如

---

① 《后汉书·东夷列传》。
② 《后汉书·东夷列传》。



图 34　汉代黄釉浮雕陶樽纹饰图(摹本局部)

著名的《巴渝舞》就是南方巴蜀“板楯蛮夷”(又称賨人)的民间舞。这个民族天性劲勇，俗喜歌舞。刘邦与项羽争战，攻打关中地区时，板楯蛮夷为前锋，累立战功。可能由于他们战功卓著，刘邦很欣赏他们的民间舞，曾赞道：“此武王伐纣之歌也。”①史称武王伐纣得力于巴蜀之师，“巴师勇锐，歌舞以凌殷人”。② 看来，英武雄健的《巴渝舞》历史十分悠久。

出土文物中的舞蹈形象，也从另一个方面显示了中原与南方边陲地区舞蹈文化的交流情况。比较突出的例子如广州西村出土的汉代玉雕舞人形态(图 35)，具有相当浓郁的中原风格。又如原秦封龙川县令赵佗，当陈胜、吴广起义反秦时，他就地起义叛秦，统一岭南三郡，建立南越国。当地是古越族聚居区。至武帝元鼎六年(公元前 111 年)灭南越国，统一南方。1983 年发掘的象岗南越王

① 《后汉书·南蛮西南夷列传》。
② 《华阳国志》。

赵眜墓中，出土了六个玉雕舞人，其服饰、舞姿，大多有中原风韵。他(她)们或绕舞长袖(图36)，或双双并立而舞(图37)，或欲轻盈举步(图38)，或作滑稽表演(图39)，形态十分生动。另一作跪姿的圆雕玉舞人(图40)，椎髻偏梳，绣边舞袖宽且长。她双膝跪地，拧身、扬头、出胯，一臂扬举，一臂垂拂，造型别致，风韵殊异。它含有古越族与汉族舞蹈文化相互交融、渗透的因素，格外引人注目。另外，广州西村西汉早期墓出土的玉雕舞人，无论服饰、舞姿都与中原出土的战国、汉代玉雕舞人相近似。特别是那作"按掌"姿态的手势及垂拂的长袖、曳地卷边的长裙、亭亭玉立的典雅体态等，均酷似中原舞人造型。



图35　汉代玉雕舞人
（正面、背面摹本）



图36　汉代南越王墓玉雕舞人（摹本）



图37　汉代南越王墓玉雕舞人
（双人背面摹本）



图38　汉代南越王墓玉雕舞人
（摹本）



图39　汉代南越王墓玉雕舞人（正面摹本）



图40　汉代南越王墓玉雕舞人（正面、背面摹本）

云南石寨山滇王墓出土的大量精美绝伦的青铜器及其他地区的墓室文物和铜鼓纹饰上的舞人形象，既反映了当地民族的生活习俗、风土人情和文化艺术，同时也展示了中原文化与西南各民族文化的相互影响和融合。

晋宁石寨山出土的鎏金舞人扣饰，一排四人，头戴高尖顶帽，右手执铃起舞(图41)。汉魏间盛行的执铎而舞的《铎舞》，所执即一种大铃。至今土家族的《八宝铜铃舞》、藏族"热巴"艺人跳的《铃鼓舞》，也是执铃与鼓起舞的。可见这种执铃起舞形式，源远流长，传布极广。有人认为这是滇人"巫舞"的形象，不无道理。



图41　汉代石寨山滇王墓鎏金舞人扣饰(摹本)

一向被学者们珍视的铜挂饰“双人盘舞”（石寨山出土）（图版6），确实是一件十分珍贵的舞蹈文物。舞人双足踏在盘蜷着的蛇形上面，两男舞者紧身花衣，其脸形特征是：下颚稍突起，鼻梁较扁，张嘴，似一面舞蹈，一面歌唱；两人动作协调，姿态各异，后一人屈抬右腿，平张双臂，托盘而舞；前一人腰挂长剑，左腿蹲步，膝部几乎触及地面，右足向前迈出半步，似欲拧转身躯，左手举盘，右臂翻掌托盘而舞。曲腿、蹲身、拧转的动态，酷似今云南傣族男子舞的韵律。这种用于击节伴舞的盘子，既是舞具、又具有乐器的功能。

晋宁石寨山出土的一组四个乐舞铜人（图版7），其中一人吹胡芦笙，三人着盛装作舞。舞者胸腹间有大圆形扣饰。腰佩剑，展臂张手抬足而舞。有的学者认为这是一组“巫舞”形象，服饰与舞姿均具浓郁的西南民族风格。石寨山出土的另一鎏金扣饰，上下两排共八人，上排四人，三人作张臂伸掌欲拍击状，一人右手抚胸，左手垂于胯间，唱诵极富表情；下排四人，全为乐人，左起第一人横吹直管笙，第二人吹胡芦笙，在他们中间立一铜鼓，第三人抱击一鼓，第四人直吹曲管笙。至今西南一些民族节日里，仍盛行一边吹奏乐器，一边击掌歌舞的风俗。此外，晋宁出土的铜鼓上，有执干戚而舞的舞人纹饰。舞者头饰长羽，左手执戚，右手执干（盾），为我们提供了古代《干戚舞》的珍贵形象资料。铜鼓舞人纹中，还有头戴羽饰、张臂翘掌的舞姿，与今天云南傣族舞韵近似。

滇王庄跻，本楚国将领，奉命出征云南。秦灭楚后，庄跻定居云南，被当地人民拥戴为滇王。① 故滇王墓随葬品中，有不少带有中原文化特色的文物，如“羽舞”（图42）、“干舞”（图43）等。

邛都（今四川西昌东南）夷人“俗多游荡，而喜讴歌”。② 当时影响较大的一次交流活动是永初元年（公元107年），掸国（今缅甸北部）国王雍由调，派遣使者向汉安帝“献乐及幻人，能变化吐火，

① 《史记·西南夷列传》。
② 《后汉书·南蛮西南夷列传》。



图 42 汉代石寨山滇王墓铜贮贝器盖舞人图(摹本)

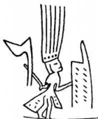


图 43 汉代晋宁铜鼓执干戚舞人图(摹本)

自支解，易牛马头。又善跳丸，数乃至千(十)”，艺人们自称是海西(即大秦，亦即罗马帝国)人。① 掸国献乐后，安帝和群臣在元旦朝会时，观看了他们的表演，大为惊讶，并由此引起了一场争论。谏议大夫陈禅观看了掸国所献艺人的表演后，很不以为然，还说应“‘放郑声，远佞人’，帝王之庭，不宜设夷狄之技”。尚书陈忠劾则不同意他的看法，反驳道：“古者合欢之乐舞于堂，四夷之乐陈于门，故诗云：‘以雅以南，韎任朱离。’今掸国越流沙，逾县

① 《后汉书·南蛮西南夷列传》。

渡，万里贡献，非郑卫之声，佞人之比……"①这场争论以陈忠劾胜利、陈禅遭贬而告终。而吐火、跳丸等幻术杂技，却成为汉代"百戏"中经常出现的表演项目。直至今日，仍然"活"在杂技舞台上，吐火等技艺还被戏曲艺术所吸收，成为刻画神鬼人物及烘托气氛的精彩表现手段。

汉王朝对强劲的匈奴采取羁縻政策，用和亲的方式缓和矛盾。自从王昭君嫁匈奴呼韩邪单于后，汉与匈奴和睦相处了数十年，以后匈奴内部、匈奴与汉朝间又时有争战或和好。建武二十六年(公元50年)南匈奴单于遣子来朝，光武帝赏赐极厚，还送给匈奴"乐器鼓车"②，促进了民族间的文化交流。匈奴风俗，每年正月、五月、九月戊日祭天神，各部落首领聚集议事，则"走马及骆驼为乐"。③ 建武二十八年(公元52年)，北匈奴来朝，送来马和裘，"更乞和亲，并请音乐"④，可见匈奴对中原音乐的好尚。而元帝遣王昭君嫁呼韩邪单于时所赐的乐器是竽、瑟、箜篌等，为匈奴所罕见。

乌桓本东胡的一支。其"俗贵兵死"，富于尚武精神。人死后送葬"则歌舞相送"⑤，类似民间舞《跳丧》。

汉朝与域外的交往，促进了各民族之间的发展，加强了相互间的文化交流(包括乐舞艺术的交流)。这既是汉王朝兴盛强大的表现，也是汉代乐舞"百戏"等表演艺术大发展、大提高的重要原因之一。

二、舞蹈艺术水平的提高

汉代舞蹈，以多种方式在不同阶层的社会生活中广泛深入地传

---

① 《后汉书·陈禅传》。关于掸国献乐时间，《后汉书·南蛮西南夷列传》作永初元年(公元107年)，《后汉书·陈禅传》作永宁元年(公元120年)。两说不同。

② 《后汉书·南匈奴列传》。

③ 《后汉书·南匈奴列传》。

④ 《后汉书·南匈奴列传》。

⑤ 《后汉书·乌桓传》。

播、发展着。在此基础上，舞蹈在技巧与艺术上都有了很大的提高。这一时期出现了《盘鼓舞》(有时作《七盘舞》)、《巾舞》、《巴渝舞》等著名舞蹈和《总会仙倡》、《东海黄公》等歌、舞、戏综合性的表演节目，还出现了像赵飞燕、戚夫人等技艺高超的著名舞人。此外，汉画像砖石、舞俑、壁画等刻绘的丰富的舞蹈形象，则向我们展示了汉代舞蹈豪健、柔曼等千姿百态风貌。文学作品中描写的舞蹈场面，不仅是对舞容舞态的描述，更是对舞情舞意的刻画。乐舞理论方面，主要继承儒家学说，间或也有新论。

(一)技艺结合，注重舞情舞意的刻画

由于汉代舞蹈经常与“百戏”中的其他节目掺杂或相间演出，偏重技巧表演的杂技节目在一定程度上影响了舞蹈的发展。汉代舞蹈具有技艺结合、技艺并重的特点。这一特点，至今仍保存在我国的许多传统舞蹈中，成为中国舞蹈的特色之一。《盘鼓舞》(或作《七盘舞》)就是这类舞蹈中最负盛名、最有代表性的舞蹈，舞者要在盘鼓上踏舞，准确而富于感情地完成许多高难度舞蹈动作。《盘鼓舞》是汉赋中描写得比较多的舞蹈，也是汉画像砖石上刻绘得比较多的舞蹈形象。通过这些史料，我们在两千年后的今天还能窥探到这个舞蹈的风貌。

张衡是汉代的科学家、文学家，还是个优秀的文艺鉴赏家和评论家。他写的《观舞赋》、《西京赋》、《南都赋》等，都是具有很高历史价值的文学作品，其中关于音乐舞蹈的描绘极其生动、形象，读起来如闻其声、如观其形。他的《观舞赋》描写了一段精彩的《盘鼓舞》表演：

> ……日亦既昃，美人兴而将舞，乃修容而改服。袭罗縠之杂错，申绸缪而自饰。拊者啾其齐列，盘鼓焕以骈罗。抗修袖以翳面兮，展清声而长歌……搦纤腰以玄折，嫚倾倚兮低昂。增芙蓉之红华兮，光灼烁以发扬。腾嫮目以顾盼，盼烂烂以流光。连翩络绎，乍续乍绝，裙似飞鸾，袖如回雪……同服骈奏，合体齐声。进退无差，若影追形。

盘鼓整齐地排列着，美丽的女舞者身着轻薄丽服，高举长袖掩

面而舞。她们的歌声悠扬而清越，那深深的折腰（下腰）舞姿更显出舞者纤细柔韧的腰肢。山东汉画像石的鼓舞画面中，舞人双脚踏在鼓上仰面折腰的舞姿（图44），正是《观舞赋》中描绘的舞蹈形象，而这种舞蹈技巧似乎是很令人赞赏的。张衡在这一篇《观舞赋》中，描写了《盘鼓舞》的各种精彩表演，其中有"漼似摧折"的句子，很像是甩腰下腰的动作。《淮南鸿烈·修务训》有"今鼓舞者，绕身若环。曾挠摩地，扶旋猗那"句，也描绘了表演鼓舞的演员柔软的腰身。张衡《南都赋》有"怨西荆之折盘"句，唐人李善注："西荆即楚舞也。折盘舞貌。"看来，表现腰功的折腰动作，是《盘鼓舞》中的重要技巧。戚夫人著名的"翘袖折腰之舞"，更是以柔软的腰功显示她舞蹈的魅力。山东画像石有一乐舞图，一人仰面，深下腰，另一人倾身面向折腰者，挥袖而舞。两人姿态各异，却彼此呼应协调（图45）。另一南阳汉画像石，两个舞人在四乐人的伴奏下，并列齐折腰。舞人脚下还有四圆形物，可能是盘和鼓（图46）。这些汉代文物中的舞人折腰姿，证明汉代舞蹈讲究运用腰功的特点，与文献记载完全吻合。



图44　汉代山东画像石鼓舞图（摹本）



图45　汉代山东画像石舞图



图46 汉代南阳汉画像石乐舞图

这些与柔术相类似的腰功在舞蹈表演中的应用，不仅仅是技巧的炫耀，更重要的是运用这种技巧所表现的舞蹈的美感和意境。

《观舞赋》在描写了舞人的折腰舞姿后，又刻画了舞者时低时昂动作的变化、光彩动人的眼神和舞蹈队势时而连成一线时而断开（分散）的队形变化。进退整齐，动作协调一致，有如形影相随，颇具群舞特点。

《盘鼓舞》注重技巧表演的特点，还可以从汉代另一位辞赋家傅毅《舞赋》描写舞者在盘鼓上敏捷而准确地完成一些高难度的动作得到证明："及至回身还入，迫于急节，浮腾累跪，跗踏摩跌。"舞者在快节奏的音乐声中轻捷地腾空跳起，然后又几次跪倒，以足趾巧妙地踏击盘鼓，身体作跌倒姿摩击鼓面。这类带杂技性的舞蹈表演，在山东嘉祥汉画像石上刻绘得更为生动：地上排列五面鼓，一舞人穿着宽长袖舞衣俯身鼓上，双膝、双脚趾和一手均触及鼓面，一手反扬舞袖扭头仰视；前后两人跪地，面向舞者，各人左手均执鼓槌，扬臂飞舞，似正与舞者配合表演，相机击鼓（图47）。河南洛阳东汉墓出土的女子《盘鼓舞》俑，舞者着红衣白裙，举袖展臂，似正跃身盘上舞蹈（图版8）。四川出土东汉石刻有踏盘鼓舞人，一人弓身张臂，双足并立鼓上。一人双脚踏双鼓，展臂回头而舞。舞姿造型新颖。这些文字记载与舞蹈形象，都清楚地显示了当时舞蹈重视技巧的特点。当然《盘鼓舞》的表演，并不仅仅是纯技术的展现，更重要和更感人的，还是那如诗一般美的意境。这在傅



图 47　汉代山东嘉祥画像石鼓舞图（摹本）

毅的《舞赋》中也有极其生动、真切、形象化的描写：

> ……于是蹑节鼓陈，舒意自广。游心无垠，远思长想。其始兴也，若俯若仰，若来若往。雍容惆怅，不可为象。其少进也，若翱若行，若竦若倾。兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横。骆驿飞散，飒沓合并。鹞鹞燕居，拉揩鹄惊。绰约闲靡，机迅体轻。迯绝伦之妙态，怀悫素之洁清。修仪操以显志兮，独驰思乎杳冥。在山峨峨，在水汤汤。与志迁化，容不虚生。明诗表指，喟息激昂。气若浮云，志若秋霜。观者增叹，诸工莫当。……

作者通过对《盘鼓舞》各种姿态动作的描写，敏捷的踏鼓动作，如飞似行的轻盈舞步，若俯若仰、时来时往的姿态和地位调度，轻盈缭绕的舞袖美姿，动作、眼神与音乐密切配合等精美绝伦的表演，深刻地揭示了舞蹈所表现的诗一般美丽、深邃、广阔的意境，即所谓"游心无垠，远思长想"，时而挺拔昂扬，有高山峨峨之势；时而婉转流畅，似流水荡荡之形。所有舞蹈动作（包括一切高难度技巧）的设计，都不是单纯地炫耀舞者的技巧，而是"与志迁化，容不虚生"，随着舞蹈内容的变化、刻画内心感情的需要而变换动作，设计舞容舞态。舞蹈所表现的情操和艺术趣味，是那么圣洁高雅，令观者叹为观止，对这无与伦比的精彩表演备加赞赏。《舞

赋》中，虽有"雍容惆怅，不可为象"的句子，认为那精美的舞蹈无法用语言文字形容。实际上，作者已经相当生动、贴切而深刻地揭示了舞蹈的形态、美感、意境及舞者所达到的高度艺术水平。

（二）群舞的编排

历史记载中，并没有留下汉代任何类似舞蹈编导者的名字，但汉代各类舞蹈中却有不少群舞，如前文所述十六男童跳的《灵星舞》、男子群舞的《巴渝舞》。雅乐舞蹈中更有其组织严密、制度严格的"歌九功，舞八佾"和"冠华秉翟，列舞八佾"（班固《东京赋》）的郊庙祭祀舞。舞者六十四人，头戴建华冠，手执羽毛装饰的舞具——翟舞蹈。筵宴间供娱乐、欣赏的表演性舞蹈中也有群舞场面，如《舞赋》中描述："于是郑女并进，二八（十六人）徐待。姣服极丽，姁媮致态……"在那段精彩的《盘鼓舞》告一段落时，"于是，合场递进，按次而俟。埒材角妙，夸容乃理。轶态横出，瑰姿谲起。眄般（盘）鼓则腾清眸，吐哇咬则发皓齿。摘齐行列，经营切拟。仿佛神动，回翔竦峙……"这是在一段独舞或领舞表演后上场的一组群舞场面。她们舞态巧妙，容颜美丽。舞姿和队形变化莫测，新颖别致。舞者以动人的眼神注视着盘鼓，张开朱唇，露出洁白的牙齿，唱出优美的歌声。她们的队势是那么整齐，进退之间，地位调度之时，相互配合默契，动作协调一致。时而回旋，时而飘舞，轻如飞燕，突又停顿，用一个造型"亮相"，仿佛是群仙下凡，令人神往。

无论是严肃、规整的雅乐舞蹈，还是欣赏价值较高的表演性舞蹈，既然有群舞，就必定有编排者。如前所述，汉初排练教习雅乐舞蹈的，很可能是制氏等人，而那些艺术性较强的群舞的"编导"者，却不见记载。但从《舞赋》对群舞场面的描述分析，汉代舞蹈的编导已具有一定水平，并已出现了一些艺术修养较高的编舞者。

《舞赋》对汉代群舞作了文字的记载，汉画像砖石则保存了汉代群舞的形象、场面。如两城山汉画像中一幅乐舞图，下层是五个奏乐的乐人，中层可能是五个抱手而坐、仰面长歌的歌者，上层是五个长裙曳地、倾身向前的细腰舞人（图48）。她们的视线、面向、体态、走向、舞姿完全一致，似正以轻盈、急促的舞步向前行进，

长裙拖曳身后，颇富动感。又如河南新野出土的东汉画像石，三个女子作一横排，细腰长裙，大袖紧口，佩耳环，戴头饰，姿态、走向一致，长裙斜曳身后，似亭亭玉立，又似漫步前移。又如陕西绥德王得元墓出土的画像石中，有一引人注目、造型别致的群舞场面：中刻一亭，亭中端坐两人，当是饮宴的贵族；亭左右两侧均有十余人的舞队，大多面向亭子，长裙曳地，抱手而立；其中三人举手张臂，长袖飘拂，脚下长裙两边饰有翘物，裙边上翻(图 49)。甘肃出土的西汉摇钱树上，也有类似舞人(图 50)。这种舞人形象很像今陕西社火中的《荷花灯》，或称《跑红灯》，舞者长裙下连着一朵盛开的荷花，腿脚严掩；舞者轻移碎步，有如在水中飘荡的荷花。古今舞蹈相互印证，可知陕西这种民间舞蹈形式具有十分悠久的历史。今日驰名中外、在国际舞蹈比赛中获奖的《荷花舞》，正是在这种民间舞的基础上发展改编的。



图 48　汉代山东两城山画像石群舞图



图 49　汉代陕西王得元墓舞人画像石(摹本)



图 50　汉代摇钱树舞人图(摹本)

历史文献和文物中的舞蹈形象都证明：汉代有编排有序的群舞，且具有一定的艺术水平。当时的群舞注重队形的整齐，动作的规范，整体感强。很少运用多层次的队势、参差不齐的舞姿、交响式的此起彼伏的舞动、丰富多变的场面来表现舞蹈的内容、美感和意境。大多是用“大齐舞”的编导手法来处理群舞场面，这正是各民族自娱性民间舞的特色：在整齐、统一、协调的律动中，感受到群体的力量和美感。这是从古到今群舞的基本特色。汉代群舞保存了古代舞蹈质朴无华的风貌，随着时代的前进、舞蹈艺术的发展，处理群舞的技法更加丰富多彩，更加富于感情表现，但整齐、统一、协调的律动仍然是群舞的基本要素。

(三)舞具舞服的巧妙运用

《盘鼓舞》的舞具是盘和鼓，而鼓同时又是乐器。放在地上供舞人踩踏的鼓与一般的鼓不同，鼓腔内填有糠，踏击起来声音不会十分清脆响亮，但仍能发出音响，更重要的是这种鼓可以承受舞人身体的重量。

汉代以舞具为舞名的舞蹈还有巾、拂、鞞、铎四大舞。这四种舞蹈常被作为一组舞蹈，有时称作“四舞”或“杂舞”，是从汉魏一直流传到唐代的名舞，至今仍能在古典戏曲和民间舞中找到它们的踪迹。《巾舞》执巾而舞，《拂舞》执拂，《鞞舞》执鞞鼓，《铎舞》执铎(大铃)。

执舞具舞蹈，并以舞具名为舞名，是我国传统舞蹈特色之一。远古传说中的《干戚舞》，是由舞者所执干、戚而得名。周代教育贵族子弟的《六小舞》，如《帔舞》、《羽舞》、《旄舞》、《干舞》等，也是以舞具名为舞名。具有悠久历史、至今尚广为流传的《长绸舞》、《花鼓舞》、《腰鼓舞》、《旱船》、《小车》、《霸王鞭》(《花棍》)、《花钹》、《胯鼓》等，都是以舞具名、乐器名为舞名的传统舞蹈。

汉代以舞具为舞名的舞蹈中，除《盘鼓舞》外，《巾舞》的影响较大、形象史料也比较多。如四川羊子山出土的汉代乐舞百戏画像砖，其中有一舞巾少女，头梳双髻，身穿宽口袖衣裤，边有纹饰，束细腰，双手各执一巾飞舞，手执的一端，巾内裹有短棍(至今舞绸仍多裹短棍，这是既省力又便于舞各种绸花的巧办法)，舞者倾身向前，似正向前奔去，同时回顾身后男舞者——侏儒，他正兴奋地张开大口，横展双臂，一手执鼗鼓，蹲步向前，急追执巾女舞者(图51)，形象极为生动。山东临淄汉画像石乐舞百戏图中，也有《巾舞》场面，且与踏鼓相结合。在一幅构图复杂的画像石中，有弄丸、倒立、击鼓、弹瑟等许多表演者，其中有一个抬腿踏鼓的舞者，高甩长巾而舞，舞姿豪放、洒脱(图52)。



图51　汉代四川羊子山画像砖百戏巾舞图



图52 汉代山东百戏画像石

南阳是东汉开国皇帝刘秀的故乡，有“帝都”之称，是显贵富商云集的地方。当地厚葬成风，用以建筑墓室的画像石极为精美，真实地反映了贵族们的生活。贵族观赏乐舞百戏作乐就是其中主要内容之一，其中，有不少《巾舞》、“舞袖”、《盘鼓舞》相结合的画面(图53、54、55、56)。画像中，女舞者们或发髻高耸，或梳双髻，装饰华丽，衣裙飘扬；或双手高扬长巾，或一手飞舞，一手斜曳长巾，或向前奔腾踏鼓甩巾，或扭细腰，展双巾，舞姿变化万千；时而矫捷奔放，时而婀娜翩跹。正如《观舞赋》所写，“香散飞巾，光流转玉”，美不胜收。



图53 汉代河南南阳乐舞画像石



图 54　汉代河南南阳乐舞画像石



图 55　汉代河南南阳乐舞画像石



图 56　汉代河南南阳乐舞画像石

山东安丘汉画像石中，有好几幅细腰长裙，盛妆打扮的人物形象，他们手执长巾，缭绕空际，那圈纹、波纹的流动线条，显示了舞巾的动态(图57)。浙江海宁出土的汉画像石中，那跃身腾空的舞巾者，舞姿奔放而优美；脚下有盘，似在表演"盘舞"时同时舞巾(图58)。

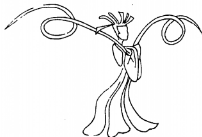


图57 汉代山东舞巾画像图(摹本)

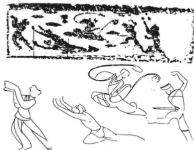


图58 汉代浙江舞巾画像石(拓片及摹本)

特别引人注目的是，山东安丘出土的汉画像石中有一挥舞长巾的男舞者，他身穿宽袖紧口袍，束腰，一脚踏鼓，作登弓步状，奋

力挥动双臂，把两根长长的菱纹彩巾（与身高的比例看，巾长足有两丈多）甩展两侧，舞姿矫捷雄健。舞者的左边有一人正兴奋击掌，前面是弄丸、剑的杂技演员和击鼓抚琴的乐人（图59）。这是目前所见到的汉代最长的舞巾。巾越长，要求舞者的臂力、技巧越高。时至今日，一般精于舞长绸的演员也只能舞两丈余尺的长绸，可见汉代舞巾的技艺水平是相当高的。



图59　汉代山东巾舞画像石（摹本）

《巾舞》最突出的特点当然是舞巾。舞者运用手臂、手腕力量的大小变化，带动长巾在空中飘荡，舞出变幻莫测的各式绸花，达到舞者仅用双臂或双袖无法达到的艺术效果。

隋唐时代宗教画中的飞天、伎乐天，身臂披绕长巾，似随风飘拂，卷扬空际。《巾舞》唤起了人们的想象，在这里变成了天神的翅膀。如今，《飞天》、《红绸舞》等著名舞蹈，无不是在继承传统《巾舞》的基础上发展编创的。

《巾舞》、《盘鼓舞》是汉画像石中最常见题材。舞人舞袖的形象也十分丰富，几乎是无舞不舞袖，但古籍中却没有将“袖舞”一词作为舞蹈的专名。由于描写舞袖舞态的文字和图像十分丰富，我们暂且将这种运用舞服长袖舞蹈的形式称为《袖舞》。这种舞蹈形式，无疑是在继承前代“长袖善舞”的传统基础上发展变化的。

汉代舞服长袖多种多样，有上、下一样宽的狭长袖，有如今藏族《弦子舞》的袖式。一种是宽长袖，如西安出土的舞姬俑，还有宽袖齐腕，袖内再延伸出一段狭长袖，这种袖式在四川、山东出土的舞俑和画像石中比较多见。由于画像石刻纹远不如绘画或陶俑细致清晰，有时难于分清是长巾或长袖。如上述南阳汉画像石中的《巾舞》形象，个别的也可能是舞袖。

四川出土的汉代舞俑，不少是身着斜襟长袍，束腰，衣裙镶边，宽袖内伸延狭长袖。舞姿常是一手翻袖而举，一手牵提衣襟或裙。有的襟裙下露出脚踏鼓状；有的长裙曳地，面带微笑，表情生动。重庆江北出土的一个舞俑，颇引人注目，一舞俑长袖裹左手，右手虎口间夹一带状物。脚下似踏鼓。另一甘肃武威出土的汉代舞俑，右臂高举冲天，气宇轩昂，舞姿雄健(图版9)。

汉画像石中，有很多长裙曳地，微曲身，举袖回头或扬袖叉腰，款款而舞的形象。这类《袖舞》，似乎更富于抒情性。在四川彭县出土的汉画像石和江苏扬州出土的玉雕舞人(图60、图版10)，屡见这类舞蹈形象。



图60 汉代四川百戏舞蹈画像石

山东出土的汉画像石中，有许多《袖舞》的形象，或男女对舞，或女子双人舞，或独舞，举袖、扬袖、甩袖、掷袖，姿态各异，有的表情柔婉妩媚，有的风格健朗明快。双人舞往往用两个不同的舞姿，相互呼应，构成一协调而美丽的画面(图61)。它们表现了“修袖缭绕而满庭，罗袜蹑蹀而容与”(《南都赋》)，“罗衣从风，长袖交横”(《舞赋》)，“裙似飞鸾，袖如回雪”(《舞赋》)的舞容舞态。



图 61　汉代四川百戏舞蹈画像石（摹本）

史籍中未发现《建鼓舞》之名，而各地出土的汉画像石中却有许多《建鼓舞》的形象。我们暂且将这种一面击建鼓、一面舞蹈的形式叫《建鼓舞》。《建鼓舞》舞者多为男子，江苏沛县出土的画像石上也有女子建鼓舞的形象（图 62）。他们既是乐人，又是舞者。汉代建鼓装饰华丽，鼓面直立，两舞者分立两边，对击对舞，有作"骑马蹲裆式"者，有作"箭步"者，有扬臂奋击鼓面者，有挥臂欲击等，舞姿雄健英武（图 63）。《建鼓舞》是汉代最富于粗犷豪放之美的舞蹈之一。春秋战国时代虽已有建鼓，但从出土文物看，乐人多伫立击鼓，边击建鼓边舞蹈，看来是汉代的创造。汉以后不复见《建鼓舞》形象。



图 62　汉代女子建鼓舞画像石

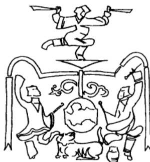


图63 汉代山东建鼓舞画像石（摹本）

《盘鼓舞》、《巾舞》、《袖舞》、《建鼓舞》等等，都是汉代充分利用舞具、舞服，创造各具特色的舞蹈语汇、舞蹈技巧和舞蹈形象的优秀作品。运用舞具、舞服，抒发感情、加强美感、深化感染力，是我国传统舞蹈的特色之一。这一特色，早在两千年前的汉代已形成了。

（四）著名舞人及其艺术成就

汉代传名后世的舞人并不很多。她们大多是由于舞艺容貌超群，得到最高封建统治者的宠爱，跻身于皇室贵族中，其身世及技艺才得以传至后世。事实上，当时民间一定还有许许多多杰出舞人，他们的名字未能流传下来。但我们从有限的史料中，可以看到当时舞人的舞蹈训练、技艺水平、社会地位和身世遭遇。

汉高祖宠姬戚夫人，本山东定陶人，是西汉初年擅长歌舞的名姬。唐人李昂《赋戚夫人楚舞歌》："定陶城中是妾家，妾年二八颜如花；闺中歌舞未终曲，天下死人如乱麻。"由此分析，戚夫人本是良家女子，并非以歌舞谋生，不是处于奴隶地位的"歌舞者"（歌舞伎）。可知，汉代除专以歌舞娱人的艺人外，一般人家中也有不少擅长歌舞、有一定艺术修养的人，同时也表明当时的音乐舞蹈活动相当普及。

戚夫人多才多艺，会鼓琴、歌唱，精于舞蹈，既会跳当时流行、刘邦又极喜爱的“楚舞”，又擅长“翘袖折腰之舞”。所谓“翘袖折腰之舞”，看来不是某个舞蹈的专名，而是一种以舞袖、折腰为主题动作的艺术舞蹈，是注重腰功与袖式变化的舞蹈形式。从汉画像砖石所见舞姿，多为舞袖、折腰，可见这是当时常用的舞蹈动作。戚夫人的表演当比一般舞者更高一筹，特别是当她极度悲痛时，在刘邦“楚歌”声中那段饱含哀伤、绝望、激愤情绪的“楚舞”，定是十分感人的。

戚夫人虽曾红极一时，极得汉高祖刘邦宠爱，甚至谋划废太子刘盈（吕后子），立戚夫人子赵王如意为帝位继承人，但遭到吕后和朝臣的激烈反对，终未能如愿。刘邦死后，势单力薄的戚夫人母子惨遭吕后毒手，先是囚禁戚夫人于永巷，令其剃发舂米劳动，接着毒死其子赵王如意，随即下令斩断戚夫人手脚，挖去眼睛，熏聋她的耳，又迫她喝下哑药，丢入窟室，叫做“人彘”。吕后召亲生子惠帝刘盈来看“人彘”。惠帝得知那手脚被砍、瞎眼的怪物原是戚夫人时，大哭不止，病倒一年多不能起床，并指责他母亲说这简直不是人干的事。他从此终日饮酒作乐，不理朝政，七年后就死了。①

后人赞美戚夫人的技艺，深切同情她悲惨的遭遇，在不少反映这一历史故事的文艺作品中，都表现了上述感情。

汉武帝（公元前140—公元前87年）宠爱的李夫人，本中山（今河北定县）人，是汉代著名舞人。她出身微贱，父母兄弟等都是“故倡”，世代均为乐工舞人。李夫人哥哥李延年善歌舞，长作曲，编创的曲子十分动听感人，颇得武帝喜爱。一次，李延年在武帝面前起舞唱道：“北方有佳人，绝世而独立；一顾倾人城，再顾倾人国；宁不知倾城与倾国，佳人难再得！”武帝叹道：“善！世间岂有此人乎？”平阳公主示意：那是李延年的妹妹。武帝召见，果然“妙丽善舞”，于是宠爱无比。李夫人生了一个儿子，即昌邑哀王。李夫人早死。武帝思念至极，把她的画像挂在甘泉宫，又是请方士装

① 关于戚夫人身世及舞蹈技艺，《史记·吕太后本纪》、《汉书·高帝纪》、《汉书·外戚传》、《汉书·张良传》、《西京杂记》等有记载。

神弄鬼召李夫人魂归，又是作诗作赋悼念她，并令乐府把哀悼李夫人的诗配上管弦歌唱。武帝厚待李夫人的兄弟，加官进爵，李延年被封为协律都尉。后，李夫人兄李广利投降匈奴，弟弟李季奸乱后宫。于是李延年全族被诛。①

李夫人出身故倡之家，必然从小接受过严格的音乐舞蹈训练，容貌又长得十分美丽，故而得到皇帝的特别宠爱。由于史料记载过于简略，且偏重于记述她个人及其家人的遭遇，对于她艺术上的造诣未加详述，所以后人难以了解她在舞蹈艺术上的成就。

汉宣帝(公元前73—公元前49年)的母亲王翁须，本涿郡广望县人，是普通百姓家女儿，八九岁时，寄居在广望节侯的儿子刘仲卿宅中。刘仲卿对翁须父亲王迺始说：把翁须给我，我来养大她。翁须母亲给她做了绢衣，把她送到刘家。刘仲卿教翁须歌舞，约四五年后，邯郸来了个专门为皇室贵族招买“歌舞者”的人贩子，叫贾长儿。翁须得知刘仲卿准备将自己给贾长儿带走，急告母亲，翁须母女逃避平乡。刘仲卿与翁须父亲一起找到平乡，几经周折，翁须还是被贾长儿带走，从此母女音讯断绝。后来才知道，翁须等歌舞艺人被贾长儿送到长安太子(指武帝原立的卫太子)府去了。征和二年(公元前91年)，翁须与卫太子的儿子史皇孙生了个儿子叫刘询，即汉宣帝。刘询一家在争夺皇权的斗争中失败，全家遭杀，王翁须同时遇难。只有刘询幸存下来，后来当了皇帝。宣帝即位后，为了弄清自己生母的身世，到处查访，才知道他的亲生母亲原是一个出身卑微的“歌舞者”(家伎)。于是，王翁须得以立传，传至后世。②

从已发现的史料，看不出王翁须在舞蹈艺术上有何独特贡献或特长，但从她的遭遇，可以看出以下几点：(1)汉代的职业“歌舞者”是丧失人身自由的奴隶，可以用金钱买卖；(2)对舞人的训练是严格的，须从少年时代开始，学习时间也很长，约四五年，与目前舞蹈院校的学制相同；(3)有专门从事训练、教授舞者的教师和私人“舞蹈训练班”；(4)在皇室、豪门、贵族享乐生活中，欣赏舞

---

① 关于李延年及其妹李夫人的身世、舞蹈技艺，《汉书·外戚传》、《史记·佞幸列传》有记载。

② 《汉书·外戚传》。

蹈表演是一项不可缺少的内容。由于有这种需求，才出现了以歌舞娱人的"歌舞者"，同时也出现了训练、贩卖、拐骗"歌舞者"（主要是少女）的人。

汉成帝（公元前32—公元前7年）的皇后赵飞燕（原名宜主），可算是汉代最著名的舞人。出生时，父母不喂养她，弃三日仍不死，于是才喂养她。相传她父亲是个音乐家，后来，父死家败，她与妹妹合德流落长安，沦为官婢，长大后到阳阿公主府学习歌舞，成了公主府的家伎。由于她酷爱舞蹈，刻苦钻研，又"善行气术"，如传统气功中的"轻功"，有高超的舞蹈技巧，使舞蹈具有异乎寻常的轻盈飘逸之美，故名赵飞燕。

一次，汉成帝刘骜微服出宫游玩，到了阳阿公主府，见赵飞燕姿容美丽，身材窈窕，舞艺精湛，十分喜爱，便把她召入宫中，封为婕妤（嫔妃称号，宫中女官）。鸿嘉二年（公元前19年），成帝废了许皇后，永始元年（公元前16年）封赵飞燕为皇后。

赵飞燕舞蹈最大特点是非常轻盈和会走一种独特的舞步——"踽步"。有关赵飞燕舞姿、体态的轻盈有不少传说：一是赵飞燕在宫内太液池中高榭上迎风舞蹈。成帝亲自为她击玉瓯打拍子，冯无方吹笙伴奏。舞兴正浓，大风骤起，飞燕扬袖飞舞，好似欲乘风飞去。成帝急令冯无方拉住赵飞燕，风停舞罢，赵飞燕的裙子上出现了冯无方拉她时留下的皱褶。从此，宫中流行起一种有皱褶的裙子，叫"留仙裙"。二是成帝见飞燕体态过于轻盈，又爱之极深，生怕她有朝一日真的会被风吹去。于是特为她修筑了一座"七宝避风台"给她居住。三是相传赵飞燕"身轻若燕，能作掌上舞"，成帝特为之造一水晶盘，令宫人托盘，赵飞燕在盘上起舞。如真有其事，赵飞燕的舞蹈功底可谓深厚。要在那小小的水晶盘上挥洒自如地舞蹈，既需有极轻盈的身躯，又要有良好的控制能力；既要长于控制身体四肢，又要善于控制呼吸。只有如此，才可能在那小小的"舞台"上，优美流畅地舞蹈，表现出仙女般御风凌云之美。

后世文人、学士、艺人、画家等创作了许多以赵飞燕为题材的文艺作品，如小说、戏曲、绘画等。明代著名画家仇十洲作《百美图》，其中就有赵飞燕舞姿图，舞姿柔婉，倾头低眉，表情含蓄。另有明人艳艳生作《昭阳趣史》小说插图，木刻画《赵飞燕掌上舞

图》(图 64),画的是赵飞燕在宫内太液池高榭上迎风飞舞的场面。赵飞燕立在冯无方手上舞蹈,地上有一笙,分明是表现冯无方丢下笙去抓住赵飞燕的情景,但画面所示不是抓捉,而是如木刻标题,作"掌上舞"状。当然,这是距汉代一千多年后的明人意想中的赵飞燕舞姿图。

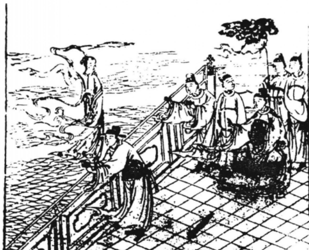


图 64 赵飞燕"掌上舞"图(明代木刻意想画)

赵飞燕的另一特技是走"踽步",走起来"若人手执花枝,颤颤然,他人莫可学也"。看来这种舞步是一种碎步,整个身体在微微地颤动。据李正一教授讲,我国古老剧种梨园戏、莆仙戏中常用的台步——"蹀步",俗称"蚯蚓步",步子移动的距离很小,劲从脚跟到脚掌蠕动,如蚯蚓蠕动身体向前爬行,上身及头均随之转扭,全身有颤动感,娟秀妩媚,是一种很难掌握的舞步。我们虽然很难肯定汉代的"踽步"到底如何走法,但对现存的诸多传统舞步如"花梆步"、"跑圆场"、"蹀步"等进行比较研究,古"踽步"似乎更接

近于"蹀步"，因它具有颤颤抖动的舞貌和技艺比较难于掌握的特点，正与"若人手执花枝，颤颤然，他人莫可学也"的记载相吻合。

赵飞燕由于色艺超群，从一个社会地位十分卑贱的歌舞伎人一跃而为封建社会最尊贵的皇后，专宠后宫，显赫一时。成帝死后，哀帝立，赵飞燕无子，哀帝刘欣是得到赵飞燕支持得立帝位的，故封赵飞燕为皇太后，但短短五六年后，哀帝死，平帝刘衎即位，群臣指责赵飞燕失妇道，绝了皇帝宗室，贬皇太后为孝成皇后，迁居北宫。过了一个多月，废赵飞燕为庶人，逼其即日自杀身死。① 赵飞燕在尖锐复杂的宫廷斗争中虽竭力挣扎，拼死斗争，由于出身微贱，朝中没有稳固的靠山，当宠爱她的皇帝一死，灭顶之灾即接踵而至，但她精美绝伦的舞蹈艺术，却久久被人传颂。

从仅存的几个著名舞人的技艺水平看，汉代的舞蹈艺术虽多与"百戏"组合演出，但已逐渐成为一种较成熟的、独立的表演艺术形式。专业舞人训练时间长，年龄小，有幼功，"折腰舞"是舞者身体软度的标志。"身轻若燕，可作掌上舞"，是弹跳力、善于控制呼吸及身体能力的标志。"踽步"，标志着连接舞蹈动作的重要手段——"舞步"，有了独特的创造，技巧艰深，难于掌握，具有很好的艺术效果。这些都在一定程度上反映了当时的舞蹈已达到较高的艺术水平与技术水平。

两汉时代，见于记载的舞名并不多，除《盘鼓舞》、《巴渝舞》、《灵星舞》、"楚舞"等外，有《巾舞》、《拂舞》、《鞞舞》、《铎舞》等舞名。但《巾舞》等舞名在汉代史书中并未出现，而是在汉以后的史书中说明这些舞汉代已施于宴享。因此，很有可能是这些舞蹈形式汉代已经存在，但并无固定专名，与《袖舞》、《建鼓舞》一样，是后人给它们取的名字。因而赵飞燕、戚夫人等显赫一时的名舞蹈家所跳之舞谓何舞名，记载也不清楚，只写出了她们擅长的特技，如"翘袖折腰"、"身轻若燕"、"踽步"等。傅毅《舞赋》中提到的《激楚》、《结风》、《阳阿》之舞，古人解释也不一致：张晏注认为《激楚》是歌曲名，《结风》是曲名。高诱注说《阳阿》是"古之名倡

① 关于赵飞燕的身世、舞蹈技艺，《汉书·成帝纪》、《汉书·外戚传》、《飞燕外传》、《赵飞燕别传》、《独异志》、《杨太真外传》等有记载。

也”。曹子建《乐府诗》有“阳阿奏奇舞”句。《昭明文选》李善注认为阳阿是指赵飞燕在阳阿公主家学的歌舞，意即《阳阿》是赵飞燕在阳阿公主家表演的歌舞。总之，《阳阿》是汉代一舞名。舞容如何虽未见到记载，但既然是赵飞燕跳的舞，其主要特点当然是轻盈。

综上所述，汉代舞蹈虽有很大发展，特别是在表现内在感情、舞蹈意境、舞蹈技巧等方面有显著提高，但舞蹈作品、舞蹈品种还并不十分丰富，留下姓名的著名舞人的数量也并不很多。然而早在两千年前的汉代，我国的舞蹈艺术水平已经发展到那样一个高度，在当时世界舞蹈文化发展的进程中也是处于领先地位的。

（五）乐舞理论与审美特征

汉代乐舞理论，有继承，也有发展。继承的主要是儒家学派思想；发展部分主要是对民间俗乐舞从理论到实践所采取的开明态度。艺术实践方面，已如上述，无论是雅乐、宴乐及其他表演性、欣赏性乐舞，都大量地吸收了民间乐舞，或在民间乐舞基础上加以发展创新。理论方面并不一味谴责民间乐舞，而是给予它一定的地位，承认民间乐舞在生活中起到了雅乐所不能起到的作用，并且强调舞蹈要表现一定的内容和内心的感情。

1. 论舞自心出

强调舞蹈要表现内心感情，只有发自内心的乐舞，才能感人。《淮南鸿烈·诠言》记载：

> ……故不得已而歌者，不事为悲；不得已而舞者，不矜为丽。歌、舞而不事为悲、丽者，皆无有根心者。

作者认为：勉强唱歌的人，唱不出动人的歌声；勉强起舞的人，跳不出美妙的舞蹈。这些不动人的歌，不美妙的舞，都不是发自歌舞者内心深处，就好像没有根一样，怎能感人呢？古今同理，没有内心激情的乐舞，即使技巧再好，也不动人。

《淮南鸿烈·本经》载：

> 凡人之性，心和欲得则乐。乐斯动，动斯蹈，蹈斯荡，荡斯歌，歌斯舞。歌舞节则禽兽跳矣。……故钟、鼓、管、箫、干、戚、羽、旄，所以饰喜也。……必有其质，乃为之文。

作者认为：人的天性是心中和顺、欲望得到满足，就会快乐。人心快乐了，就要活动；活动起来了就会蹈足，蹈足则心情欢畅。心情一欢畅就会歌唱，唱起歌来就要跳舞。歌舞的节奏一起，禽兽也会随之舞蹈。因此钟、鼓等乐器，羽、旄等舞具，都是用以表示高兴的。必先有内容(内心情感)，然后才有外在的形式。《白虎通·礼乐》载："中心喜乐，口欲歌之，手欲舞之，足欲蹈之。"以上论述，都强调乐舞是表现人的内心感情的，只有以内心感情为根基，乐舞才能感人，才美。

2. 论民间乐舞

这一时期，对民间乐舞的不同论点，大致有如下三种：一是对民间乐舞持肯定的态度。这方面的论说，可见《新论》一书。《新论》的作者桓谭，出身音乐世家，父亲在西汉后期任大乐令。他本人解音律，善鼓琴，汉成帝时任乐府令，王莽执政时任掌乐大夫。《新论》载："……控楬不如流郑之乐。"控、楬是两种用于雅乐的木制乐器，这里当是泛指雅乐，流郑之乐是指民间乐舞。桓谭身为宫廷乐官，却明确表示自己欣赏民间乐舞，并将民间乐舞与雅乐比较，说民间乐舞比雅乐好，实在难能可贵。同书又载："余颇离雅操，而更为新弄，(扬)子云曰：'事浅易善，深者难识。'卿不好'雅颂'，而悦'郑声'，宜也。"桓谭自称自己常离开雅乐去编些新的音乐，扬子云(扬雄)理解他的这种做法，并说：浅显的事物易懂，艰深的难于理解。桓谭不好雅颂之声，而喜欢郑声之类的民间音乐是很自然的事。

不过，汉代也有贬低民间乐舞的论述、反对民间乐舞的理论。《白虎通·礼乐》载：

> 乐尚雅。雅者古正也，所以远郑声也。孔子曰："郑声淫"何？郑国土地民人，山居谷浴，男女错杂，为郑声以相悦怿。故邪僻声皆淫色之声也。

这里推崇的是雅乐，认为那才是正统乐舞；主张扬弃、远离像郑声一类的民间乐舞，认为民间乐舞是“淫色之声”。其实，那只是各种民间情歌、情舞，其内容绝大部分是表现真挚、热烈的爱情。男女之间的情爱，自有人类以来就存在，只是随着社会的发展，在各个不同的历史时期产生不同的恋爱观和道德标准，但诚挚纯真的爱情一直是为人所称赞的，它必然反映在艺术中，特别是民间歌舞中。由于民间乐舞有一部分情歌情舞，而指摘它们是“邪僻声”、“淫色之声”，正是当时“独尊儒术”的思潮在乐舞理论方面的反映。

另外一种理论是对雅乐、俗乐采取兼容并蓄的态度，认为各有所长，各有所用，如傅毅《舞赋》载：

> 玉曰：“……激楚阳阿之舞，材人之穷观，天下之至妙。噫！可以进乎?”王曰：“如其郑何?”玉曰：“小大殊用，郑雅异宜。弛张之度，圣哲所施。……夫《咸池》、《六英》所以陈清庙，协神人也。郑卫之乐，所以娱密坐接欢欣也，余日怡荡，非以风民也，其何害哉。”

这里阐明了雅乐、郑声（民间乐舞）有各不相同的社会作用：雅乐用以郊庙祭祀，协调人神之间的关系；民间乐舞使人欢悦，具有欣赏价值与娱乐作用。

3. 论礼乐的社会作用

当“独尊儒术”的主张确立后，儒家学派的乐舞理论在汉代颇有影响，如《白虎通·礼乐》载：

> 礼乐者，何谓也？礼之为言履也，可履践而行。乐者，君子乐得其道，小人乐得其欲。
>
> ……故乐所以荡涤，反其邪恶也；礼所以防淫佚，节其侈糜也。故《孝经》曰：“安上治民，莫善于礼，移风易俗，莫善于乐。”

《白虎通》关于“礼乐”方面的理论，完全承袭了儒家学派的思

想，这里所谓的“礼”，是上下有别、尊卑有序。如人们都遵循这种“礼”，封建社会的秩序、等级当然会得到巩固。“乐”可以移风易俗，起到教化人民的作用，这一点是无可质疑的。但作者强调乐对“君子”与“小人”作用不同，“君子”用乐提高自身的修养，即所谓“得其道”；小人则只是满足自己的欲望而已。“君子”当然是指上层社会的人，“小人”是指下层社会的平民百姓。大量事实证明：汉代以乐舞作为享乐工具的正是贵族，也只有他们才有这种条件和可能。下层社会的人，也许只能通过民间节日自娱性的民间歌舞来抒发自己的感情，包括他们对美好生活的向往，对劳动、对家乡、对美好爱情的歌颂和对黑暗统治的反抗、诅咒等等。这些民间歌舞，往往是人类乐舞文化的精华。当然，它们对希望永远巩固封建秩序的统治阶级来说，是无礼的、邪恶的。

《说苑·修文》载：

> 天下有道，则礼、乐、征、伐自天子出。夫功成制礼，治定作乐。礼乐者，行化之大者也。孔子曰：“移风易俗，莫善于乐；安上治民，莫善于礼。”故圣王修礼文，设庠序，陈钟鼓，天子辟雍，诸侯泮宫，所以德化。

这里，也是把“礼”、“乐”作为稳定封建社会秩序和实行教化的重要手段，且认为移风易俗没有比乐更好的，安上治民没有别的办法胜得过礼的，故而圣明的君王修订礼仪，设置各种学校，以进行教化。

这种重视礼乐、夸大礼乐社会作用的理论，正是继承了儒家的学说。

《白虎通·礼乐》载：

> ……功成作乐，治定制礼，乐言“作”，礼言“制”何？乐者阳也，动作倡始故言“作”；礼者阴也，系制于阳故言“制”。乐象阳，礼法阴也。

这里，不仅把礼乐作为维护封建统治的手段，而且把“礼”、

"乐"神秘化，认为乐是阳，礼是阴，它们之间的关系是阴受制约于阳等等，为礼乐涂上了一层神秘色彩。

当然，在汉代有关礼乐的理论中，也不乏唯物主义的灼见，如东汉前期具有唯物主义思想的理论家王充所作《论衡·须颂》载：

> 问儒者："礼言制，乐言作何也?"曰："礼者，上所制，故曰制；乐者，下所作，故曰作。天下太平颂声作。"……虞氏天下太平，夔歌舜德。宣王惠周，诗颂其行。召伯述职，周歌棠树。是故周颂三十一、殷颂五、鲁颂四；凡颂四十篇，诗人所以嘉上也。

作者说明了当时礼、乐制定的情况："礼"是上面(统治阶级)规定的，是用以划分封建等级的标志。事事不得越礼，越礼就是无礼，就该受到惩处。"乐"是下面的人作的，历朝历代，歌功颂德的乐，都是文人、音乐家用来称颂上面人(统治者)的。当然，这里的乐，主要是指"雅乐"，也就是儒家遵从的"正统之乐"。

《淮南鸿烈·氾论》论述了所谓"先王之乐"可因不合时宜而废除，"末世之事"可因合于时宜而制定，所以礼乐从来都不是固定的。因此，圣人制礼乐，并不受(前代)礼乐的限制。这种理论，已被古代"雅乐"发展历史所证明。历代封建帝王都是因时、因人、因事制宜地编制各种礼乐，以利本朝本代的统治。

汉代的乐舞理论，虽主要承袭前代儒家学说，但仍有一些不同观点，如对待民间乐舞的态度，在艺术实践方面也不为儒家学说所支配。汉代的艺人、舞蹈家们，从民间吸取了丰富的滋养，创造了技艺水平很高、具有一定欣赏价值的艺术舞蹈，为中华民族舞蹈文化的发展作出了贡献。许多作品既不是为维护封建制度而创作，也不是为歌功颂德而舞蹈。它们从一个侧面反映了那个时代的精神风貌、风俗习惯与审美要求。

4. 审美特征

汉代正处在我国封建社会的上升时期，是一个欣欣向荣、朝气蓬勃的时代。这种时代精神，比较明显地反映在各种表演艺术(包括舞蹈艺术)中。当时最主要的表演艺术形式——"百戏"，汇集了

各种民间传统表演技艺，极其生动活泼，具有顽强的生命力，其中不少表演项目，至今仍然“活”在民间。

汉代诗赋所描写的舞蹈场面，其舞情舞态，大多是后宫、贵族厅堂“女乐”们的表演。这类表演的特点是：柔婉、俏丽、眉目传情，敏捷、舒畅、飘逸如飞；“白鹤飞兮茧曳绪”，轻盈舞态如翔鹤；“翘遥迁延”(《南都赋》)，轻举却步，舞姿翩翩，高纵轻蹑，令人惊叹；长袖袅袅，妙不可言。虽时有快节奏的技巧表演和昂扬气势，但其基调是以柔美轻捷见长，色彩明丽，极少萎靡、颓废的情绪。除抒发舞者本身，如戚夫人、华容夫人、唐姬等的绝望或与亲人诀别的极其哀怨、凄楚的情感外，其他筵宴中的表演性舞蹈极少以表现哀伤情绪为内容。汉代舞蹈所具有的上述风格特征，一方面体现了汉代兴盛向上的时代气息，另一方面也表现了这类舞蹈的主要观众——皇室贵族、文人学士的欣赏趣味与审美要求。

大量汉画像砖石中保存的各种丰富的舞蹈形象，较之文献记载更为真实生动。它们所表现出来的精神气质，大多是气势昂扬、雄健有力，充满勃勃生机。其舞姿风格，则多与汉民族的古典戏曲、传统武术和民间舞蹈相融合。其中部分舞姿造型与现今常用舞蹈动作十分相近，如“骑马蹲裆式”、“弓箭步”、“射雁”、“顺风旗”及各种舞袖美姿等等，在汉画像砖石上的舞蹈形象中屡见不鲜。这充分说明，我国舞蹈文化传统的深厚、历史的悠久。健朗明快、欣欣向上的舞蹈形象是那个时代精神风貌的象征，也是当时舞蹈艺术的审美特征。汉画像砖石中的舞蹈形象，大多是汉代流传最普遍的“百戏”中的一个表演场景。它们是汉代舞蹈中最常见、最具代表性的，也是最能反映那个时代精神的舞蹈形象。

汉代的表演艺术，既创造了多种技艺组合串演的“百戏”，又发展了独立的舞蹈艺术，是我国古代舞蹈发展史上取得重大进步的时代，它广集战国七雄各地、各族的民间传统乐舞杂技和域外传入汉朝的多种表演技艺，汇集而成“百戏”；与此同时，舞蹈不但在艺术技巧上有较大提高，在抒发内心感情、表现诗的意境等方面，也有了长足的进步，汉代是我国古代舞蹈发展史上第二个集大成的时代。

第五章

各族乐舞在纷呈交流中发展的三国、两晋、南北朝时代

（三国：公元 220—265 年）
（两晋：公元 265—420 年）
（南北朝：公元 420—589 年）

黄巾农民起义的风暴，动摇了东汉王朝的统治。经过一段割据、战乱后，形成了魏、蜀、吴三国鼎立的局面。西晋的短暂统一后，接着便是东晋与十六国、南朝与北朝对峙的局面。从东汉末年到南北朝结束后重归统一，中国在分裂割据、连年战乱中度过了三百多年的漫长岁月。

魏晋南北朝时期舞蹈发展的特点是：(1)供人欣赏娱乐的表演性舞蹈大量吸收中原传统乐舞和江南等地民间歌舞，加工编制了一些艺术性较强和欣赏价值较高的音乐舞蹈作品，如《清商乐》或称《清乐》；(2)魏晋之际，继承了汉代上层社会时兴"以舞相属"的礼节性舞蹈，在宴会中由贵族、文人自己跳古代"交谊舞"，有时宾主还在席间即兴起舞；(3)中外各族乐舞文化大交流对舞蹈的发展产生了极其深远而巨大的影响。

一、《清商乐》的发展与演变

三国时期魏的曹氏父子三人（曹操、曹丕、曹植）都是著名的文学家，艺术修养很高，很喜爱音乐舞蹈。史称曹操身边常日夜有歌舞艺人侍候①，每当他登高饮酒作乐时，都要赋诗，配上音乐，就成了歌曲②。在打败敌人、取得胜利时，曹操竟会高兴得在马上拍手舞蹈。③

艺术的发展，自有其本身的规律。然而，封建时代的统治阶级，特别是最高统治者对某种艺术的爱好与提倡所起的作用却也非同小可。曹操喜爱歌舞，就集中了一批优秀的歌舞艺人，住在特筑的铜雀台上，随时为他表演歌舞取乐。直到他临死前，还立下了遗嘱，令这些歌舞伎人每月十五日都要向他的陵墓表演歌舞。④ 这些终身被囚禁、以歌舞娱尸的铜雀伎的悲惨命运，为后人所深深同情，留下了许多以"铜雀伎"、"铜雀台"为题的诗篇。

史称南朝流行的"清商乐"实际上原是曹魏时铜雀伎表演的音乐舞蹈。由于这些经过加工、提高的民间乐舞生动精美，所以到处流传，从长安、洛阳直到江南一带，都受到人们的欢迎和重视。⑤曹魏时代，专门设立了管理这类乐舞的官职——清商令、清商丞。纵情声色享乐的魏齐王曹芳（公元240—254年）"每见九亲妇女有美色，或留以付清商"。⑥ 从《清商乐》来自铜雀伎和齐王曹芳把美

---

① 《三国志·魏书·武帝纪》：裴松之注《曹瞒传》曰："太祖为人佻易无威重，好音乐，倡优在侧，常以日达夕。"

② 《三国志·魏书·武帝纪》：裴松之注《魏书》曰："太祖自统海内……登高必赋，及造新诗，被之管弦，皆成乐章。"

③ 《乐书》卷一八二"抃舞"条："《英雄记》建安中，曹操攻袁谭于南皮斩之，作鼓吹，自称万岁，于马上舞。十二年攻乌桓，踏顿一战斩之，系鞍于马上抃舞……"

④ 《乐府诗集》引《邺都故事》。

⑤ 《南齐书·王僧虔传》："又今之'清乐'，实由铜爵（雀），三祖风流，遗音盈耳，京、洛相高，江左弥贵。"又《宋书·乐志》有内容相同的记载。

⑥ 《三国志·魏书·齐王芳传》裴松之注引《魏书》。

女送入清商的史事说明：曹魏时代的《清商乐》是专供统治阶级娱乐欣赏的表演性乐舞。这些来自民间的音乐舞蹈，在进入上层社会的初期，虽已经过了一定的加工、整理、在艺术、技巧上可能有所提高，演出形式更为精致华美，但不会失掉它们原有的生动活泼、情真意切的民间风格。这也是人们喜看爱听，得以普遍、长远流传的原因。

魏明帝曹叡青龙年间(公元233—237年)，宫中善歌舞伎乐的有上千人①，是规模不小的"皇家歌舞班"。她们所表演的，也大多是"清商"类的乐舞。这种由宫廷组织的"专业"队伍，无疑对当时音乐舞蹈的发展起到某些推动作用。但同时，这些供欣赏娱乐的"俗乐"——民间乐舞，在进入宫廷和上层社会以后，必然会随着观赏者——皇室贵族的欣赏趣味、审美习惯和政治需要逐渐改变它们的原貌。在魏晋以后，直至唐代，《清商乐》中一些舞蹈的变化，充分展现了这种发展趋向。

《清商乐》的内容相当丰富，有乐曲、歌曲、舞曲。自曹魏时形成《清商乐》(舞)以后，其内容不断得到丰富。两晋承袭《清商乐》，东晋南迁时将这些中原传统乐舞带到南方，当地的"江南吴歌"、"荆楚西声"又丰富了《清商乐》的内容。南朝各代，这些来自民间的俗乐俗舞十分受人欢迎，到处流传。《南史·徐勉传》称梁武帝曾将后宫女乐"吴歌"、"西曲"两部赏赐宠臣，由此可见皇室对《清商乐》的重视。

北魏王朝在统一了北方十六国以后南进到淮汉及寿春地区，得到了江左所传"中原旧曲"及南方的民间乐舞，并按传统称谓，也叫《清商乐》。于是，南朝、北朝都有《清商乐》传播。当南北统一以后，隋唐宫廷燕乐《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中，专门设立了《清商》乐部。到武则天统治时代，《清商乐》已日趋衰落，尚存六十多曲。其中著名的舞蹈有《巾舞》、《拂舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《巴渝舞》、《白纻舞》、《前溪舞》、《明君舞》等等。经过数百年漫长的岁月，《清商乐》发生了许多变化。它们基本上是向两个方向发展：一类是被作为"前代正声"，进入庙堂，归入雅乐；

① 《三国志·魏书·明帝纪》。

另一类则是经过艺人的精心加工创作，成为精美的表演性舞蹈，数百年盛行不衰。前一类如《鞞舞》，是古代鼓舞的一种，起源于何时已难考订，但汉代已用于宴享。曹操了解到汉灵帝时(公元168—189年)，有个宫廷艺人李坚擅长跳《鞞舞》，于是下令将他召来，李坚当时已年迈，多年不跳，所记古歌词也多有谬误，且时代变迁，用旧词也不当，于是曹植作了新词五篇，但并未被朝廷正式采用，只在藩国流传。① 到了晋朝，《鞞舞》受到朝廷的重视，把它作为"前代正声"对待。晋人夏侯湛作《鞞舞歌》说《鞞舞》是乐府的精彩节目，是宫廷的珍宝，祭祀天地祖先都要用《鞞舞》，晋朝又作了新的《鞞舞》歌辞五篇，舞蹈是用16人表演。到了晋末，桓玄权势日大，自封楚王，准备称帝时，太乐分派各种伎乐，尚书殿中郎袁明子提议，使《鞞舞》增满八佾(64人，周礼规定为天子用乐人数)。南北朝时期，南朝宋明帝刘彧亲自制《鞞舞》歌辞，舞也用八佾。② 孝武帝大明中(公元457—464年)，"以鞞、拂杂舞，合之钟石，施于殿庭"。③ 几个朝代，都采用传统舞蹈形式，仅改写歌词，便能较好地适应本朝的需要，用以歌颂本朝皇帝。

从舞蹈本身看：生动活泼的民间鼓舞——《鞞舞》经过了汉、魏、晋几个时代的发展而变成了礼仪祭祀舞蹈，尽管晋人作的《鞞舞赋》说它还是非常精美，技艺高超，但是，某种舞蹈，一旦修入雅乐，进入庙堂，民间舞蹈原有的生动活泼的精神气质就会荡然无存。

《巴渝舞》也经历了与《鞞舞》大致相同的"改造"过程。为刘邦打天下立过战功的西南少数民族"板楯蛮夷"(或称賨人)的民间舞《巴渝舞》，粗犷雄健，富于尚武精神，受到汉高祖的重视，归入乐府。曹魏时，先改了歌词，内容为歌颂曹魏的统治。黄初三年(公元222年)连名字也改了，称《昭武舞》。晋又改为《宣武舞》，都是用于祭祀的"武舞"。直到晋咸宁元年(公元275年)才在庙乐

---

① 《宋书·乐志》。
② 《宋书·乐志》。
③ 《宋书·乐志》。

（雅乐）中停用此舞。① 可以想见，这个进入庙堂的《巴渝舞》，经将近五百年的变迁后已是面目全非了。根据曹魏时已将《巴渝舞》改名《昭武舞》、作为“雅乐”中的“武舞”来分析，当时并没有将《巴渝舞》归入专供娱乐的《清商乐》类。最早是晋代，或更晚的隋唐时代，才将《巴渝舞》归入《清商乐》类。

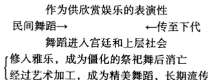
另一部分属《清商乐》类的舞蹈，如《巾舞》、《白纻舞》、《明君舞》、《前溪舞》等，经过历代艺人的加工创作，成为古代舞蹈中的“精品”，数百年间，一直是宴会中经常表演的“保留节目”。《巾舞》以各种精湛的舞巾技巧博得了人们的赞赏，汉画像砖石中有许多热情奔放、潇洒自如的《巾舞》画面，至今仍能从古典戏曲和民间“绸舞”中找到它的踪迹。《白纻舞》舞者穿着“质如轻云，色如银”的典雅而又美丽的舞服，轻盈柔曼地舞蹈。那丰富多变的舞袖技巧，那轻轻移动的舞步，令人神往。史称周代《人舞》“以舞袖为容”。战国文物中的舞人形象，无不是曳长袖款款而舞。汉画像砖石中刻绘了许多飞舞长袖的舞人，姿态各异。河南邓县出土的南北朝时期画像砖上，两个女舞者，身着宽口长袖衣，细腰长裙，倾身相对而舞，舞姿柔婉典雅，颇具“清商”舞风（图版 11），及至后世，“舞袖”传统仍延绵不断。如今戏曲舞蹈中精湛的舞袖技艺，已成为刻画人物、表达思想感情的重要表现手段。《白纻舞》从晋到唐，数百年间一直盛行不衰，各代诗人留下了许多赞叹《白纻舞》的诗篇。《明君舞》是以汉代“昭君出塞”的故事为背景编制的歌舞。它的首演者是晋代著名舞伎绿珠。她的命运十分悲惨，最终被逼跳楼自杀。正是由于她的技艺令人赞叹，她的遭遇令人悲叹，《明君舞》也随之更为人们所熟知，从晋至唐，也流行了数百年之久，《前溪舞》出自江南，是东晋南迁时，在《清商乐》中增入的“江南吴歌”中的一种舞蹈。“前溪”是村名，属浙江武康县，史称“南朝集乐之处”，“江南声伎多自此出，所谓舞出前溪者也”。② 这个以地名为舞名的《前溪舞》，具有浓郁的江南民间风格，婉转缠绵，动人心扉，从晋流传到唐，唐人的诗篇中有“舞爱《前溪》绿（亦作

① 《晋书·乐志》。
② 《苕溪渔隐丛话》引《大唐传》。

妙），歌怜《子夜》长”和“气尽《前溪舞》、心酸《子夜歌》”句，写出了《前溪舞》的风格特色和唐代的流行情况。

《清商乐》中那些被修入雅乐的舞蹈，的确是僵化了、仪式化了，失去了原有的生命力，如改为《昭武舞》、《宣武舞》的《巴渝舞》、《鞞舞》等。但一直流传在民间的同类舞蹈，仍然以它们生动活泼的本色在人民中间流传，不会因在宫廷的兴废而影响它们在民间的盛衰。而《清商乐》中另一些经过较多艺术加工、比较精美的舞蹈，如《白纻舞》、《巾舞》等，则作为表演性舞蹈长期流传，至今仍可在历史悠久的传统舞蹈中追寻到它们的遗迹。

从汉、魏、晋，经南北朝到隋、唐，《清商乐》是按这样一条线索发展的：



《清商乐》的这种发展规律，在古代舞蹈发展史上带有一定的普遍性。

二、“以舞相属”与即兴起舞

举行宴会时，“以舞相属”的礼节性舞蹈，从汉代直至魏晋都盛行不衰，如晋代谢安起舞以属桓嗣①；三国时吴国人张盘常在宴会中起舞属陶谦，陶谦不肯起舞，硬要他起舞后又舞而不转，张盘说：“不当转邪?”陶谦答：“不可转，转则胜人。”就为了这事，两人从此不和。② 看来，被邀（属）的人如不肯起舞，就是不恭，舞而不转，也不合规矩，大概含有轻视对方的意思。这与今日新疆民间的邀舞风俗很相近似，在举行“麦西热甫”等群众性歌舞娱乐活动时，如有人舞到你面前，先施一礼，邀请你起舞，被邀者一定要

① 参见《宋书·乐志》、《乐书》卷一八三。
② 《三国志·魏书·陶谦传》裴松之注。

回礼起舞，邀请者这才停舞坐下。如被邀者不肯起舞，就是失礼，对方会很不愉快。在中原地区，这种“以舞相属”的风气盛于魏晋，衰于南朝各代。《宋书·乐志》载：“魏晋以来，尤重以舞相属……近世以来，此风绝矣。”《宋书》的作者沈约在南朝宋、齐、梁三代均任过官职，《宋书》写成于梁代，可见，至迟萧梁时代“以舞相属”的风气就不时兴了。

“以舞相属”是礼节性交谊舞。而魏晋南北朝，直至唐代，还有筵宴中宾主自行起舞的风俗。贵族文人，甚至皇帝本人，兴之所致，即兴表演舞蹈，这与地位低下的歌舞伎人专以舞蹈娱人不同，如前所述，曹操在打了胜仗之后，情不自禁地在马上拍手而舞就是一例。

晋人谢尚是继承了父亲咸亭侯爵位的贵族，多才多艺，善跳《鸲鹆舞》，颇负盛名。一次，他到王导家去拜访，王家正在举行宴会，王导对谢尚说：“闻君能作《鸲鹆舞》，一坐倾想，宁有此理不?”谢尚欣然允诺，便在众人击掌伴奏下俯仰舞蹈，旁若无人。①晋孝武帝(司马曜)时，还有桓伊在皇帝举行的宴会上弹筝唱《怨歌》，讽谏孝武帝轻信谗言、猜疑忠良谢安的史事。② 这是有意利用即兴表演的机会，给皇帝提意见。

南朝刘宋时代，官至车骑将军的王彧，与其擅长音乐的表兄弟谢孺子饮宴，王彧在谢孺子吹笙伴奏下起身舞蹈。

齐高帝(萧道成)喜欢音乐，他与群臣在华林集宴时，叫各人表演技艺助兴，于是在场的褚彦回弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，沈文季唱《子夜来》歌，张敬儿舞蹈，王俭诵读《封禅书》，王敬则脱下朝服，赤着膊，用大红颜色的带子束发髻，兴奋地挥动双臂，一面“拍张”，一面叫喊，惊动了左右的人。高帝可能认为太粗俗，不以为然。③ 光着身子“拍张”，原是一种健身民间舞，至今我国福建地区仍保留了这种具有悠久历史的舞蹈，有的地区叫做《拍胸舞》，其实，舞时并不仅仅拍胸，而是有节奏地拍击身体的许多部

---

① 《晋书·谢尚传》。
② 《晋书·桓宣传附桓伊传》。
③ 《南齐书·王俭传》、《南史·王昙首传附王俭传》。

位，如胸、肩、背、腿、臂等等。拍击时发出清脆的响声，有缓有急，有轻有重，舞姿豪健，风格明快。在皇帝的集宴中，高官重臣即兴表演音乐、舞蹈、“拍张”等，说明当时贵族自舞之风很盛，上层社会的人普遍具有一定的音乐舞蹈修养。这里既有西周贵族子弟习舞的遗风，又有春秋时代儒家学派的创始人孔子重视乐舞教育的深刻影响。这主要是南部中国的情况。

自西晋以后，北部中国成了一个各民族争夺统治权的大战场。先后由匈奴、羯、氐、鲜卑、羌、汉族建立了16个主要政权，史称“十六国”。公元5世纪初，鲜卑族拓跋部建立的北魏统一了北方，结束了北部中国纷战二百七十余年的战乱局面，与南朝的刘宋对峙。鲜卑原是游牧民族，习俗喜爱歌舞，不但喜欢观赏乐舞表演，也爱以舞自娱，或作礼仪性起舞，与上述(曹)魏晋流行的“以舞相属”有大致相同的特点。

文明太后是北魏文成帝之后，在献文帝即位初和孝文帝即位时，她都曾临朝亲政，是我国历史上颇有作为的女政治家。一次，她与孝文帝在灵泉池宴群臣及域外使节和各族首领时，令各人表演一段本民族的歌舞。孝文帝亲率群臣起舞，向文明皇后敬酒。① 由此证明：北魏时，尊至皇帝，以及大臣、域外使节，在大宴中皆可起舞。当然，这是一种礼仪性舞蹈。北魏后期的权臣尔朱荣，每见庄帝射中，总要一面起舞，一面呼叫，于是其他文武官员也随之盘旋起舞。尔朱荣还经常在归猎途中与左右的人手牵着手，一边唱起《回波乐》一边踏舞归去。② 尔朱荣等跳的，很可能是鲜卑民族的民间自娱性舞蹈。此外，当时还有借起舞的机会威慑政敌，以示杀机的事例。《魏书·奚康生传》载“康生性骁勇，有武艺”，累立战功。康生与元叉同谋，欲废灵太后。正光二年(公元521年)，灵太后宴文武群臣于西林园，酒酣相继起舞。轮到康生，奚康生跳起了《力士舞》，“及于折旋，每顾视太后，举手、蹈足、瞋目、颔首为杀缚之势”，从舞蹈动作、姿态、表情，都明确地表示了对灵太后的威慑、杀机。灵太后心中十分清楚，但不敢说话。后康生败，

① 《魏书·高闾传》、《魏书·文成文明皇后冯氏传》。

② 《北史·尔朱荣传》。

被擒，处以斩刑。这个例子说明，《力士舞》是个充满力量、威武雄健的男子舞蹈。从敦煌北魏壁画的力士像，云冈、龙门石窟北魏洞窟的石刻力士，仍可追寻当年《力士舞》的形象和风貌。这些力士是石窟的守护神，是佛的卫士和侍从。他们或托起巨石，支撑石窟；或举起佛座，或立于佛龛两侧。他们瞪目而视，表情凌厉，常作出胯叉腰姿；那粗壮健美的体魄，凸起的肌肉，既富于力感，又具舞蹈的美感。从这些力士像中，我们似乎可以窥探到北魏奚康生那气势凌人的《力士舞》的风貌。

北齐人魏收，有才学，26岁时官至散骑侍郎兼中书侍郎，“好声乐，善胡舞”。文宣帝高洋年间(公元550—559年)，魏收在山东与优人们一起“为猕猴与狗斗”，这大概是一种模拟猴、狗争斗的拟兽舞，汉代已有流行。“胡舞”和“猕猴与狗斗”都是地地道道的民间舞，身为朝官的魏收，表演这些民族民间俗乐舞，不但没受到鄙视，反而得到了皇帝更多的宠爱。① 北齐武成帝高湛时(公元561—564年)，有祖珽，善弹琵琶，能作新曲，喜好歌舞作乐，曾任刺史等官职。皇帝在后宫让祖珽弹琵琶，和士开跳“胡舞”作乐。② 至于皇帝、贵族唱歌弹琵琶、弹琴的事例就更多了。还有南北两朝皇室相对弹琵琶起舞的趣史：南朝梁武帝萧衍的重孙萧岿，在陈灭梁以后投靠北朝。当北周灭北齐以后，萧岿特去朝见北周武帝宇文邕。酒宴之后，武帝亲弹琵琶，萧岿则起身请允许他跳舞，武帝说：“梁主竟能为我跳舞吗?”萧岿答：陛下既然亲自弹五弦琴，臣怎敢不像百兽一样跳舞呢?③ 这个儿皇帝以舞蹈谄媚主子，把自己比作百兽，并以此将武帝比颂为上古圣明领袖舜，武帝果然十分得意，并给以重赏。这样的舞蹈活动，不仅具有礼仪性，且带有相当浓厚的政治色彩。北周宣帝(宇文赟)还在夜间与宫人连臂踏歌。④

---

① 《北齐书・魏收传》。

② 《北齐书・祖珽传》。

③ 《周书・萧詧传附萧岿传》。

④ 《隋书・五行志》：周宣帝与宫人夜中连臂蹋蹀而歌，曰：“自知身命促，把烛夜行游。”这与历史悠久的群众自娱性歌舞《踏歌》相似。

以上史事证明：魏晋南北朝时期，上层社会，高至皇帝本人，贵至将军重臣，都有相当的舞蹈艺术修养和舞蹈技能。既可礼节性起舞，如“以舞相属”，又可在各种场合即兴表演舞蹈，其中许多是各民族民间舞，如《拍胸舞》（“拍张”）、“胡舞”、《回波乐》、“猕猴与狗斗”等等。可见，那个时代，社会上流行的，为人们所喜爱的，还是这类生动活泼的各民族民间舞。它们的生命力之顽强，流传时间之久远，确是令人惊叹的。至今福建等地及移居美国夏威夷群岛的华裔中，仍保存了《拍胸舞》（“拍张”）这种形式的健身舞。所谓“胡舞”，是泛指古西域各地（包括我国新疆一带）民间舞，至今这些地区仍被誉为歌舞之乡，人人能歌善舞。在隋、唐的宫廷燕乐——《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中，有《龟兹乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《安国乐》、《高昌乐》各部，均属“胡舞”范畴。此时各地民间盛行胡舞更为普遍。而《回波乐》传到唐代，则归入表演性舞种“软舞”类，成为一个艺术性较强的舞蹈作品了。“猕猴与狗斗”既继承了上古“百兽率舞”的遗风，又可从我国传统武术“猴拳”、古典戏曲“猴戏”（如孙悟空的塑造等）的表演中，追寻到它的踪迹。

事实证明：数百年的战乱，并没有使民间传统舞蹈消失，其仍然在民间，同时也在上层社会流传发展。

三、各族乐舞文化大交流及其深刻影响

随着民族的迁徙、流动，各族人民大量涌入中原地区，据《洛阳伽蓝记》载，北魏时，仅京都洛阳就有万余家少数民族在那里定居。他们带来了各族的乐舞文化，中原传统乐舞也通过各种渠道向其他民族地区传播，形成了各族乐舞文化大交流的局面，对舞蹈艺术的发展，有着极其深远的影响。

汉代盛行的“百戏”，在两晋、南北朝时期，仍广泛流传在南方和北方的广大地区。在民间、宫廷、宗教活动中，都有“百戏”演出。这是因为北方各政权的统治者虽多为少数民族，但当地却世代居住着大量的汉族人民，他们必然会保存其传统文化。而北方的少数民族统治者也竭力模仿汉、（西）晋礼乐制度，北魏统治集团

对各族、各地传统乐舞的态度，就是明证。

北魏统治阶级一方面崇尚歌舞作乐，宫廷贵族蓄养歌舞伎之风极盛，京城有“调音”、“乐律”二里，“天下妙伎出焉”①，以培养优秀乐舞艺人而闻名于世。争战中，每征服一个地方，就要搜获当地的乐舞艺人，供自己享乐；另一方面，也很重视以乐舞夸耀武功、颂扬国威，在宫廷设置各民族、各地区乐舞，并模仿汉、晋之制，在宫中搬演中原流行的乐舞“百戏”。北魏建国之初，魏道武帝拓跋珪时，宫廷宴享或宣布政令教化，除陈雅乐外，同时还要演燕(今河北)、赵(今山西)、秦(今陕西)、吴(今江南)等地俗乐舞。天兴六年(公元403年)下令太乐、总章、鼓吹等宫廷乐舞机构增修杂技，“造五兵、角觝、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺、长趫、缘幢、跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉、晋之旧也。太宗(拓跋嗣)初，又增修之，撰合大曲，更为钟鼓之节”。② 这里有走索、顶竿、弄丸等杂技及各种拟兽舞、《高跷》等舞蹈表演。到拓跋嗣时(公元409—423年)又增配“大曲”，加上钟鼓音节，增强了音乐成分。汉有“相合大曲”，唐有大型歌舞套曲“大曲”，北魏的“大曲”，很可能是承汉启唐过程中的一种乐舞形式，这与汉、晋王朝宫廷宴享表演的节目几乎完全一样。这种模仿汉、晋的做法，表明北魏统治者仰慕中原文化，向往汉、(西)晋，向往成为一个统一全国的强盛王朝的意愿。

北魏太武帝拓跋焘于天兴六年(公元403年)打败赫连昌，得古雅乐。平凉州(今甘肃武威)后，又将那里的乐舞艺人及乐器、服饰等掠归③，得到当地所传《西凉乐》。《西凉乐》原是十六国时期前秦吕光、沮渠蒙逊等占据凉州时融合西域龟兹乐舞和中原传统乐舞而形成的西凉地方乐舞，原称《秦汉伎》。北魏太武帝平凉州

① 《洛阳伽蓝记》卷四。

② 《魏书·乐志》。

③ 《魏书·乐志》。

后，得此乐，称为《西凉乐》。至北魏、北周之际，称《国伎》。隋、唐仍叫《西凉乐》。① 这种由"凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声"的《西凉乐》从南北朝至隋、唐盛行不衰，史称："自周、隋以来管弦杂曲数百曲，多用西凉乐"。② 隋、唐宫廷燕乐《九部乐》、《十部乐》均设有《西凉乐》部。

北魏太武帝曾从西域带回了疏勒(今新疆疏勒一带)、安国(今中亚布哈拉)的伎乐。北魏灭北燕(十六国之一，为汉人冯跋所建政权)时，又得到了北燕所传的《高丽乐》。太武帝下令将西域悦般国(为匈奴西迁后，留在龟兹北部的匈奴人所建政权)的"鼓舞之节，施于乐府"，归入宫廷乐舞机构。北魏孝文帝、宣武帝时，得到南朝的《清商乐》。北魏迁都洛阳后才当皇帝的宣武帝，为了嘉奖高车族的臣服，曾赐给高车乐器一部，乐工二十八人，加强了中原与西域的乐舞文化交流。③ 上述史事展现了中原传统乐舞、西域乐舞、西凉乐舞、高丽乐舞及鲜卑本族乐舞荟萃北魏的繁盛景象。

北魏分裂为东魏、西魏以后，及至北齐、北周各代，从民间到宫廷，仍是各族乐舞杂陈，各有其风格和特色。如西魏与高昌通，《高昌乐》传入西魏，并用于宫廷宴乐④；北齐杂乐有"西凉鼙舞"、"清乐"、"龟兹"等，齐后主高纬特别欣赏"胡戎乐"(西北少数民族乐舞)。⑤ 有两只北齐瓷壶，向我们展示了"胡舞"流行的具体形象：一是河南安阳出土的北齐瓷壶上五乐舞人，均是西域人像，中一男舞者正作俏皮风趣的耸肩、抬臂、踏舞状(图版12、13)。另一传世北齐瓷壶上，中一男舞形象，着翻领窄袖胡装，正在六个乐人的伴奏下，作奔驰腾跃的舞蹈动作(图65)。另外，山西寿阳北齐墓出土一男舞俑高鼻深目，张臂而舞，衣似鲜卑装，宽袖如中原舞服(图66)。还有一座古佛座刻有一幅生动的乐舞场面：中刻莲

---

① 《隋书·音乐志》。

② 《旧唐书·音乐志》。

③ 本段各族乐舞文化交流史事，均载《魏书·乐志》、《旧唐书·音乐志》、《隋书·音乐志》。

④ 《隋书·音乐志》、《通典》乐六。

⑤ 《隋书·音乐志》。

花座托博山炉，炉左，一男胡人舞者，正举臂吸腿而舞；炉右一汉族女舞者正展袖而舞，舞姿类似“顺风旗”姿，胡、汉合舞共扬佛法的主题十分明显（图67、68）。河北磁县出土了一个着汉装的女舞俑（图版14）。以上文物记录了民族文化交融的史事。



图65　北齐瓷壶乐舞图（摹本）



图66　北齐舞俑



图67　南北朝佛座乐舞图



图68　南北朝佛座乐舞图舞人细部(摹本)

北周明帝武成三年(公元560年)在紫极殿宴群臣，仍袭汉制，演“百戏”。武帝即位后，于保定元年(公元561年)下令罢“百戏”，后又罢去“四夷乐”(各方少数民族乐舞)。天和三年(公元568年)武帝迎娶突厥木杆可汗俟斤的女儿阿史那氏为皇后，阿史那氏带来了康国、龟兹等地杰出的音乐舞蹈家和具有鲜明民族特色的乐舞，他们的演出轰动了长安。武帝为了表示对皇后的宠幸，命令将她带

来的康国、龟兹等地乐舞，加上原有的《高昌乐》，在宫廷乐舞机构大司乐里传习，并采用这些西域音乐的旋律，配上中原传统乐器钟磬演奏，取《周礼》规定的制度，把它们作为"雅乐"使用①，这表明各族乐舞进一步交融的趋势，同时也表明部分进入宫廷的少数民族乐舞被归入了僵化、刻板的礼仪祭祀乐舞"雅乐"的范畴。

北周宣帝即位后，一反武帝的做法，"广招杂技，增修百戏。鱼龙漫衍之伎，常设殿前，累日继夜，不知休息"；还令城市中容貌好的少年穿上妇人服装歌舞相随，引入后宫与宫人们一起观赏。②

北朝各代继续了北魏时期汉族及其他各族乐舞汇集中原相互交流的发展趋势，相继出现了一些颇负盛名的舞人，如北魏善舞《火凤》的美姬艳姿，北齐后主"工歌舞"的宠妃冯小怜，极得北齐皇帝宠幸、以致封王开府的西域舞人史丑多等。

南朝宋、齐、梁、陈各代都是汉族人建立的政权。如前所述，这一时期继魏晋之风，盛行《清商乐》。宋文帝时（公元424—453年）社会比较稳定，生产有所发展，民间歌舞活动也比较兴盛，"凡百户之乡，有市之邑，歌谣舞蹈，触处成群"。③ 南齐武帝萧赜永明年间（公元483— 493 年），史载当时民间歌舞游乐活动是"都邑之盛，士女昌逸，歌声舞节，袨服华妆，桃花绿水之间，秋月春风之下，无往非适"。④ 这正是"西曲"、"吴歌"等汉族传统乐舞流行的环境。与此同时，南朝各代也流行"胡乐"、"胡舞"，如南朝（刘）宋时就有"西、伧、羌、胡诸杂舞"⑤，（萧）齐时"羌胡伎乐"颇为盛行。齐高帝萧道成即帝位前，"与左右作'羌胡伎'为乐"。⑥ 郁林王（萧昭业）"尝列胡伎二部夹阁迎奏"。⑦ 东昏侯（萧

---

① 参见《隋书·音乐志》、《周书·武帝阿史那皇后传》、《旧唐书·音乐志》。

② 《隋书·音乐志》。

③ 《南史·循吏列传》。

④ 《南史·循吏列传》。

⑤ 《宋书·乐志》。

⑥ 《南齐书·本纪一·高帝上》。

⑦ 《南齐书·本纪四·郁林王》。

宝卷)醉心于歌舞作乐，在他庞大的仪仗队中，就有“羌胡乐”。①及至梁代，胡舞仍流行于南朝，梁元帝萧绎《夕出通波阁下观妓》诗有“胡舞开斋阁，盘铃出步廊”句。梁人周舍作《上云乐》诗，描绘了为皇帝祝寿的各种技艺，有“举技无不佳，胡舞最所长”句。宋、齐、梁各代，宫廷设有诸般伎乐，其中就有“文鹿胡舞登连《上云乐》歌舞伎”。醉心于乐舞享乐的陈后主陈叔宝，为了欣赏到地道的北方音乐，还特地派遣宫女到北方去学习箫鼓等器乐演奏，称之为“代北”。②

《隋书·音乐志》开列了一份“旧三朝”(指南朝宋、齐、梁三代)宫廷宴乐的节目单，充分显示了当时各民族乐舞、雅乐、俗乐杂陈并举的局面。这些乐舞相间演出，既符合礼仪、典礼的需要，又可满足欣赏娱乐的要求。

在南朝宋、齐、梁三代宫廷大宴中，民间杂技、歌舞、幻术节目相当丰富，其中许多都是汉代散乐百戏中流传较广的保留节目，至今仍遗存在民间杂技、武术、歌舞中。“胡舞”，引人注目地出现在南朝宫廷大宴中，说明各族乐舞大交流已进入汉族政权的中心地带，成为一种历史发展的趋势。

当时的宫廷宴乐，除少数几首典礼音乐外，全部采用民间的散乐百戏及歌舞，直到隋、唐时代，才编制了专为宫廷宴享表演的《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》等。当然，这些乐舞也是来自各族民间，只是按照宫廷的需要加以编排，或吸收其中某些内容加以创作改编的。但是，它们毕竟已经自成体系。

由于史料的限制，以上列举的大多是宫廷、贵族中各族乐舞的流行情况。封建时代，宫廷乐舞，特别是表演性乐舞，大多来自民间，当这些舞蹈进入宫廷之初，多以本来面目在宫廷贵族中搬演。经过一段时间以后，被改编、加工，有的编入雅乐，进入庙堂；有的则被摈弃禁止。南北朝时期，无论是汉族传统民间舞蹈或各少数

---

① 《南齐书·本纪七·东昏侯》。
② 《隋书·音乐志》。

民族的“胡舞”，无论在南朝或北朝，无论在宫廷和民间，大多保持了它们固有的民族风格和地方特色，以多种方式在各处流传。因此，上述关于宫廷贵族中舞蹈活动的记载，实际上也反映了那个时代舞蹈发展的趋势，也就是各民族乐舞文化大交流的趋势，它深刻地影响了我国古代舞蹈艺术的发展。

四、舞蹈的技艺水平与审美特征

在魏晋南北朝各族乐舞大交流的时期里，舞蹈作为皇室贵族欣赏取乐的表演艺术，作为宣传宗教、广招信徒的手段，作为人民群众自娱、娱人的方式，存在于社会生活中。因而，在史籍记载、墓室文物、佛教艺术中，都保存有丰富、珍贵的舞蹈史料，从中我们可以看到三国、两晋、南北朝时期色彩斑斓、风格迥异的各种舞蹈，并了解到这些舞蹈所达到的技艺水平和风格特征，以及所留下的为数不多的善舞者的姓名和她(他)们的技艺。

专业舞者，主要是宫廷乐舞机构的舞人和皇室贵族私家收养的歌舞伎。她(他)们的表演，往往标志着当时的技艺水平，因为他们是统治阶级到各地去搜寻来为他们服务的最优秀的舞人。这与春秋战国及汉代的情况大致相同，但由于政治和经济的原因，其规模则远不如汉代。

三国曹魏时，宫中还有“晓知先代诸舞”(雅乐舞蹈)的著名舞师冯肃、服养①，擅长《鞞舞》的李坚。而真正具有欣赏价值、令人赏心悦目的还是铜雀伎们的表演，不然，曹操怎会依恋到临死时还要留下遗嘱，令这些伎人向他陵墓献歌舞呢？遗憾的是没能留下确切的舞名，只是从后代的记载得知，铜雀伎表演的音乐舞蹈，就是后世的《清商乐》。

魏晋及南朝各代表演性舞蹈的风格与审美特征，基本是一致的，大多富于抒情性，舞姿轻盈柔曼，情调缠绵婉转，这与当时的时代特点和社会思潮有密切关系，人们面对动荡不安的社会，产生

---

① 《三国志·魏书·方技传》。

了厌世或及时行乐的思想，崇尚玄学，迷信鬼神。而表演性舞蹈的基本观众是贵族士大夫，他们情绪低沉，及时行乐，从而深刻地影响了那个时代表演性舞蹈的基调和情趣。在舞蹈技巧方面，多继承汉代舞容，如舞袖、折腰、杂技与舞蹈相融合的特点，但舞蹈本身却没有汉代那种豪放粗犷的气质。如《白纻舞》，从晋至隋唐，一直盛行，是历代艺人精心雕琢的舞蹈作品。它具有江南地方特色，舞袖技法丰富多变。时而高举，时而徐转，时而飞舞，时而掩面，“如推若引留且行”的优美舞步，引人入胜。而汉代画像砖石上展现的长袖舞，大多是奋力甩袖，飞卷空际，舒展矫健，连戚夫人跳的“翘袖折腰之舞”，都可能是动作幅度较大、节奏鲜明的舞蹈，“翘袖”一词所描绘的动态，就含有一股脆劲、一种明朗色彩和鲜明的节奏感，这正符合喜欢激越楚歌、雄健《巴渝舞》的汉高祖的欣赏情趣。同样是以舞袖为容的舞蹈，却表现了完全不同的风格和感情色彩。

晋代太康年间(公元280—289年)流行的《杯盘舞》，用手接住杯盘，翻过来覆过去地舞蹈。因为舞蹈中采用了歌颂西晋统一全国的舞曲歌词，所以将舞名由《杯盘舞》改名为《晋世宁舞》。史称此舞当时到处都在跳，反映大乱之后，人心思定。《杯盘舞》的特点是杂技与舞蹈相融合，这正继承了汉代的传统。汉代的舞蹈经常包括在“百戏”表演中，舞蹈与杂技、幻术、武术相间或混合演出，许多舞蹈都是伎、艺并重的，如《七盘舞》、《巾舞》等，都是带有杂技成分的舞蹈。《杯盘舞》与《七盘舞》不同的是：汉代的《七盘舞》是把盘(或加上鼓)覆放在地上，舞者在盘上或盘鼓周围腾踏纵跃地舞蹈；晋代的《杯盘舞》则是将杯盘接在手上，翻来覆去不离其手。也许现今的杂技《转碟》就是由此发展而来的。与汉代的《七盘舞》相比较，这似乎更加纤巧秀丽。

汉代已有《东海黄公》等扮演特定人物、略带情节的表演。晋朝著名舞人绿珠表演的《明君舞》，内容是昭君出塞和亲的故事。目前尚未见到关于这个舞蹈歌情舞态的详细描绘，但从石崇专为宠伎绿珠所制歌词分析，舞者是装扮成昭君表演的，因为歌词的第一句就是以第一人称写的：“我本良家子，将适单于庭。”下面又有

"哀郁伤五内，涕泣沾珠璎……延伫于穹庐，加我阏氏（位同皇后）名"①等句。可见，舞者是以昭君的身份在歌舞，以代言体的形式在唱述昭君的遭遇和心情。《明君舞》与起于北齐、盛行于唐代的《兰陵王》一样，是扮演一个特定人物的歌舞节目。它们不同于只表现某种风格或情绪的"纯舞蹈"，也不同于以歌舞形式表现故事情节、人物的歌舞戏或戏曲艺术，而是两者之间发展过程中的一种形式。它们并不因戏曲的高度发展和舞剧的创作而消亡，这种形式至今仍然"活"在许多民间舞和新创作的舞蹈节目中。

晋朝女巫章丹、陈珠，可称得上出色的宗教舞蹈杂技表演者。她们的精彩表演，是在《晋书·夏统传》中偶然被记录下来的。当时，夏统的伯叔为祭祀祖先，请了章丹、陈珠两个女巫。她们长得国色天姿，服装又极其华丽。入夜以后，她们在钟鼓丝竹的音乐伴奏声中，一会儿拔刀破舌，一会儿吞刀吐火，继而云雾杳冥，流光发电。接着两人双双起舞，"轻步徊舞，灵谈鬼笑，飞触挑盘，酬酢翩翻"。其舞步轻盈，表情神秘，飞挑舞盘，两人相互呼应、协调地翩跹舞蹈，颇具"对舞"特色。装神弄鬼的女巫，同供人欣赏娱乐的歌舞伎的打扮和表演，几乎没有什么差别。不同的是，女巫的表演带有一点神秘气氛，集杂技、幻术、舞蹈于一身，表演技巧更加高超，难度更大些。

从舞蹈史的角度看，"巫舞"是自成一类发展的；但从各个时代的"巫舞"来看，它们总是要受到当时舞蹈发展趋势的影响，甚至直接从当时流行的舞蹈中吸取营养，以满足观者（信徒）的欣赏要求。因此，迎神赛会的宗教活动，巫人的巫术活动，也是群众观赏各种表演艺术的大好时机。章丹、陈珠的"巫舞"，在一定程度上反映了晋朝的舞蹈水平与审美趣味。"手接杯盘而反覆之"的《杯盘舞》，正是晋朝最流行的舞蹈。女巫的祀神"巫舞"中，也融入了"飞触挑盘"的表演。

以表现女舞者腰功的"折腰"舞姿，可能早在春秋战国时代崇尚细腰的"楚舞"中已经加以运用，而明确称这种特技动作为"折

① 宋乐史《绿珠传》。

腰”的，却是在汉代。到南北朝时代，这种舞蹈技巧继续流行。南朝梁人羊侃家伎孙荆玉善舞，腰肢非常柔软，“能反腰贴地，衔得席上玉簪”，这简直有如柔术表演。羊侃家另一舞伎张静婉，体态轻盈，腰围仅一尺六寸，时人赞她“能掌中舞”①，可与汉代赵飞燕媲美。这说明：汉代舞人善于用气（控制呼吸），舞姿轻巧飘逸，高纵轻蹑的技巧已传至南朝。张静婉擅长的《采莲曲》，也为后人所传诵。唐代诗人温庭筠作《张静婉采莲曲》有“掌中无力舞衣轻”、“抱月飘烟一尺腰”等句，描绘意想中张静婉纤丽的体态和轻柔的舞姿。

此外，南朝齐帝东昏侯的宠妃潘贵妃、陈后主的宠妃张丽华等，都是当时著名的舞者。

纵观魏、晋、南朝各代的表演性舞蹈，大多崇尚绮丽、纤巧、柔曼的风格。在继承传统方面，按照那个时代的审美标准、欣赏趣味，着重继承汉代舞蹈中轻盈能作掌上舞、腰柔可成折腰姿的技法，汉代舞蹈那种粗放、豪健之美在这里却很少见到。

北朝各代的统治者大多是少数民族，他们长期居住在辽阔的草原，过着骑马游牧的生活，崇尚的舞蹈多具豪放明快的风格，这在遗存的舞蹈形象中表现得十分清楚。这类舞蹈形象大量地保存在各石窟的佛教艺术中，少数保存在历史价值很高的墓室出土文物中。

宗教，特别是佛教的迅速发展，可说是南北朝的一个时代特征。寺院之多，规模之大，信徒之众都是前所未有的。因而，这一时期的艺术，包括舞蹈正是植根于宗教土壤的。而宗教艺术中所描绘的幻想中的天国，则是现实生活的折光反映。佛是帝王本身的化身，北魏文成帝曾公然下令，雕塑佛像，要“如帝身”。② 天国中一切最美好的东西（包括音乐舞蹈），都是奉献给佛的，正如生活中一切最美好的东西都是属于皇帝的一样。娱佛的舞蹈——千姿百态的飞天、伎乐天，正是娱人舞蹈的某种反映，那栩栩如生的舞蹈形象，正是当时生活中可见的舞姿。众多伎乐天手执的各种乐器，

---

① 《梁书·羊侃传》。

② 《魏书·释老志》。

如琵琶、箜篌、筝、阮、筚篥、横笛、排箫、吹叶、螺、细腰鼓、鸡娄鼓等等，都是史籍所载当时生活中的常用乐器。

于公元4世纪在我国北方崛起的鲜卑族拓跋部建立的北魏政权，建都盛乐(今内蒙古和林格尔境内)，5世纪前期统一北方，在进入西北凉州(今甘肃武威)沙州(今甘肃敦煌)一带时，在创建于十六国时期前秦建元二年(公元366年)的敦煌莫高窟窟群中开凿了一些石窟，就是一直保存至今的北魏洞窟。公元398年北魏从盛乐迁都平城(今大同)后，在那里开凿了驰名世界的云冈石窟；然后又南进，深入中原腹地，再迁都洛阳，在那里开凿了宏伟壮观的龙门石窟；景明年间(公元500—503年)又在河南巩县洛河北岸的断崖上开凿石窟，即巩县石窟寺。这些石窟里的舞蹈形象，在一定程度上反映了当时生活中的舞蹈形态。从中，我们可以清楚地看到北魏各个历史时期不同风格的舞蹈形象是随着当时的政治措施、社会生活、审美标准的变化而变化的。

敦煌北魏洞窟最引人瞩目的形象是“天宫伎乐”。它们是在窟壁上部围绕窟顶绘制的一圈手执各种乐器和舞具的音乐舞蹈人物形象，是“西方极乐世界”娱佛供养佛的音乐舞蹈之神。他们姿态各异、变化无穷，大幅度地扭腰出胯，伸臂扬掌，动作舒展奔放。其身态手姿，既具有佛教发源地尼泊尔、印度的舞蹈风格，又含有北魏鲜卑拓跋部族游牧民族粗犷豪放的精神气质。佛教艺术伴随着佛教传播，沿着丝绸之路进入我国，在西域通往内地的交通要地敦煌莫高窟，留下了它们的历史印记。

北魏中期开凿的云冈石窟中，造像最宏伟的，是佛和菩萨群像，但造型最生动、最引人入胜的，却是那些翱翔飞舞在窟顶、中心塔柱佛龛、门楣及明窗上的飞天、伎乐天。他们的体态健美多姿，极富舞蹈的美感(图版15、16)。雕刻在前室明窗或门楣上的天宫伎乐，整齐地排列着，从天宫门孔中露出半个身子来，手执各种乐器作演奏状。他们吹、击、弹奏的姿态和神情栩栩如生，与生活中的乐人全无二致；他们的体态，大多是端坐演奏，不像敦煌壁画北魏天宫伎乐那种大幅度扭腰出胯的体态。这些舞蹈形象，大体可分为天宫乐舞、飞天和生活气息浓郁的俗舞两类。这两类舞蹈形

象又随着北魏孝文帝汉化政策的推行、佛教艺术的发展而发生了显著的变化。

云冈石窟开凿的时候，正是北魏在统一北部中国的征战中取得节节胜利的时候，国势强盛，民族兴旺，富于开拓精神，充满民族的自信心和自豪感。这种精神反映在当时的佛教艺术中，也影响了飞天、伎乐天的造型。在北魏孝文帝推行汉化政策以前的飞天、伎乐天，形体粗壮，上身半裸，斜披络腋，赤足。他们既受印度佛教艺术的影响，更具有游牧民族的审美特色：舞姿雄健有力，常有昂首挺胸收腹的体态，或推掌伸臂，或平展、斜展双臂，或托掌叉腰等。飞天从腰部以下向上折扬，整个身躯成倒三角形，虽有飞意，却乏腾空飘逸之态；即使有类似"双飞燕"、"倒踢紫金冠"一类的跳跃舞姿，也显得有些沉重，缺乏轻捷感。当时的人们似乎更欣赏雄壮豪健之美。

有些近似民俗舞的场景，如第九窟门框西壁雕刻的人物全着鲜卑装，足登靴；分两层，上三人，下三人，排列整齐，动作划一，走向一致，很像是两队踏舞的人群，也许他们正跳着鲜卑族民间舞来向神佛朝拜。这几个人物形象雕刻的位置，正是通常雕刻"供养人"的位置。而供养人的形象，正是当时生活中真实人物的写照。此外还有"幢倒乐神"（顶竿）和西域俗舞等形象。

比佛教艺术更真实地反映当时舞蹈审美意识的，是墓室出土文物中的舞蹈形象。它们不仅是制作工匠的审美反映，同时也是墓主人审美情趣的表现。通过这些，我们也能在一定程度上探察到当时当地的舞蹈审美特征。呼和浩特市北魏墓出土的一组乐舞俑群，全着鲜卑民族服装（图版 17）。舞者展臂舞动欲飞的姿态，至今仍保存在蒙古草原的民间舞蹈中，那是模拟雄鹰振翅翱翔的舞姿。舞蹈家曾采用这种舞蹈的动律、基调，编演了《雁舞》等。

大同市出土的北魏太和八年（公元 484 年）司马金龙墓石刻棺床上，有 13 个雕刻精美的伎乐像，中间为一舞人，两边分排 12 个演奏乐器的乐伎，形体粗壮，身披飘带，与伎乐天的装饰相同。姿态各异，或立，或坐，或跪，膝部均作开胯盘腿状；中间舞人张臂抬腿而舞，膝部也作弯曲状（图 69）。盘腿开胯，正是游牧民族长

年骑马形成的体态。这种身形和舞态，在一定程度上显示了鲜卑民族的审美趣味。



图 69 北魏石雕舞人

北魏孝文帝推行的汉化政策，原是为巩固、加强统治服务的，但在社会生活各方面都产生了很大影响，连石窟造像也发生了显著变化，主佛改袒右肩或通肩大衣为褒衣博带式汉装；飞天变半裸上身、赤足为短衣、长裙曳地不露足的汉族女子传统服饰，面部及身躯变肥壮为清瘦、窈窕，表情、舞姿改豪放为含蓄柔美。孝文帝改鲜卑服为汉服、称汉语为"正音"、令鲜卑与汉族通婚等措施，加速了民族融合，也加速了各民族乐舞艺术融合的进程。

北魏孝文帝把京都从平城迁往洛阳后，开凿的龙门石窟和巩县石窟，中原艺术风格更加浓厚。伎乐飞天的脸形、服饰、舞具，都具当时汉族特点。如龙门石窟莲花洞(北魏孝明帝时造，公元516—528 年)南壁释迦牟尼佛龛龛楣上的一排飞天，形态各异，左右图像对称。中间两飞天，紧紧偎依，外侧手臂举作"托掌"姿，腰部以下身躯淹没在一堆向上飘扬的纹饰中，像一对天女徐徐下降；左右两边是手执翟(羽毛装饰的舞具)、御风而行的飞天(图70)。舞者手中执翟，本是传统舞蹈形式，被宗教艺术吸收去，成了娱佛天女的舞蹈样式。

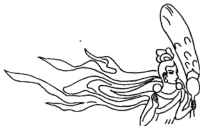


图70　北魏龙门石窟飞天（摹本）

继龙门石窟之后，北魏宣武帝景明年间（公元500—503年）又在洛河北岸的断崖上开凿石窟，雕造佛像，北魏时称希玄寺，唐称净土寺，清代改名巩县石窟寺。该处现存五个洞窟，保存较为完好，其伎乐飞天的形象，比云冈石窟和龙门北魏石窟更接近于生活。如第一、三、四窟壁脚，都刻着一排正在演奏乐器的乐人，所执乐器均是当时常用乐器，形象姿态神情逼真。雕刻在窟顶、龛楣等处的飞天，不少是手执莲蕾，风带飘扬，其轻盈飘逸的造型，与云冈石窟成倒三角形体态的飞天已大不相同。从这里，似乎可以窥见到敦煌莫高窟在隋唐时代飞天飘浮云海的优美造型。巩县石窟寺，佛教艺术民族化的发展趋势更为鲜明，正如周到在《巩县石窟寺》一书中写的："既保留着北魏时期浓郁的艺术特点，又孕育着北齐、隋代雕刻艺术的萌芽，形成由北朝向唐朝过渡的一种艺术风格。"

不同历史时期佛教艺术中出现的舞蹈形象，实际上是生活中舞蹈形象的折射反映，它们包含了那个特定的历史时期的舞蹈活动和审美倾向。佛教十分盛行的南北朝时代，音乐舞蹈已成为宣传宗教的手段之一。当时的寺院，既是宗教活动的中心，也是群众聚集的娱乐场所。特别是北魏京都洛阳，寺院林立，做佛事时，经常表演音乐舞蹈。洛阳有许多规模宏大的寺院，大多是王公贵族所修，寺内伎乐极其精美，据《洛阳伽蓝记》载："景乐寺……至于大斋，常

设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神……得往观者，以为至天堂。”这里，已经把寺院舞蹈与供贵族享乐的舞蹈等同起来，将寺院舞者直呼为“女乐”。所描绘的歌声舞态，已远非原鲜卑游牧民族好尚的高亢嘹亮、矫捷雄健之美，而是拂袖飞袂缥缥缈缈，如人仙境之美。同书又载“昭仪寺……伎乐之盛，与刘腾相比”，指昭仪寺之伎乐，可与刘腾所立长秋寺媲美。而长秋寺宗教节日，佛像出行，舞狮杂技，奇巧至极：“辟邪狮子，导引其前。吞刀吐火，腾骧一面，彩幢上索，诡谲不常。奇伎异服冠于都市。”拟兽狮子舞、传统民间杂技百戏，都被引人宗教活动中。寺院常设女乐，名为娱神，实则娱人。佛像出行的街头游行表演，既是宣传宗教，又是娱乐群众。

从总体上看，北朝、南朝的舞蹈，在风格气质上是各具特色的。北朝各代，是大量少数民族涌入中原地区以后纷纷建立的政权。这些民族的传统舞蹈，一般具有粗犷、矫健之美。加之当时这些民族正处在兴盛时代，那种雄健豪放的气质就更为突出。而南朝各代，则是由于政治、军事的失利而被迫南迁的，精神状态是退缩、萎靡、伤感的。加之南方各地的传统乐舞，大多具有婉转缠绵的特点，《清商乐》可说是这类乐舞的代表作。《清商乐》传至隋唐，仍保留了原有特色。统一南北的隋文帝灭陈后，得南朝所传《清商乐》。他对《清商乐》的评价是“此华夏正声也”，认为应该予以保存，但要“去其哀怨，考而补之”。① 唐代所传《清商乐》则是：“舞容闲婉，曲有姿态……既怨且思矣，而从容雅缓，犹有古士君子之遗风，他乐则莫与为比。”②说明《清商乐》哀怨、婉转、典雅、徐缓的风格特征。同一时期的南朝和北朝，其不同的舞蹈风格、情调，来自不同的社会风尚、时代精神和民族审美心理。

南北朝是各民族大交流、大融合的时代，也是各族舞蹈文化大交流、大融合的时代，在这个特定的历史时期，虽然只出现了为数不多几个著名舞蹈、舞种和屈指可数的几个著名舞人，但在中国舞

① 《隋书·音乐志》。
② 《旧唐书·音乐志》。

蹈发展史上，这是一个重要的时代，是一个酝酿着巨大变革的时代，它为隋唐舞蹈艺术的高度发展，奠定了基石，准备了条件。为古代舞蹈黄金时代的到来，拉开了序幕。

魏晋南北朝是中国舞蹈史上促进舞蹈艺术发展成为一种成熟的、独立的表演艺术品种的重要时期。

第六章

辉 煌 唐 舞

（隋：公元581—618年）
（唐：公元618—907年）
（五代：公元907—960年）

隋朝统一南北，结束了三百多年的战乱局面。然而隋炀帝的残酷统治，又激发了大规模的农民起义，导致了隋朝三十多年统治的结束，代之而起的是强盛的封建帝国——唐王朝。由于政治局势日趋稳定，军事力量强大，经济繁荣，唐王朝与域外交往频繁，也为国内各民族、各地区之间音乐舞蹈的繁盛提供了有利条件。

唐代舞蹈是我国古代舞蹈发展史上光辉的一页，它如盛开的百花，植根于广阔、深厚的各民族民间乐舞的沃土上，枝繁叶茂，万紫千红。

南北朝各族乐舞大交流、大融合，是唐代舞蹈艺术之花生长的土壤；唐代社会的兴盛强大，是舞蹈艺术之花盛开的良好气候。作为一种独立的表演艺术形式，唐代舞蹈是我国古代舞蹈艺术的发展高峰。

一、舞蹈活动渗透在社会生活的各个方面

隋唐时代，特别是唐代，舞蹈活动极为普遍。社会各阶层在不同的场合，运用各种方式，频繁地进行丰富多彩的舞蹈活动。舞蹈是人们乐于欣赏的表演艺术，又是人们用以自娱的极好方式。因此，皇室贵族祭祀天地祖先、朝会大典、宴请百官及域外来宾，或欣赏，或自娱，都有舞蹈活动；佛寺神庙宣传宗教、招揽信徒、礼佛敬神，有舞蹈活动；民间巫觋通神娱神，也要借助舞蹈；酒肆、广场、街头，有乐舞艺人献艺谋生；传统节日举行大酺，有大规模的群众舞蹈活动遍及城市乡村，几天几夜歌舞不停，舞蹈已成为人们生活中不可缺少的组成部分。

能歌善舞，不仅是处于奴隶地位、供人享乐的歌舞伎人的专长，在贵妃、公主、将军、重臣、达官贵戚，以至良家才女中，也有不少杰出的善舞者。唐代与封建社会后期的明清时代不同，对舞蹈不是贱视，而是珍视；舞蹈不止是社会地位低贱的艺人表演，上层社会的人也以善舞为荣。

唐代处于封建社会的鼎盛时期，是一个欣欣向荣的、开放的时代，舞蹈活动突出地表现了这种社会风貌。无论是中原汉族的传统乐舞，还是西域、北方、东方、南方各地、各族传人的乐舞，都在中原流传，并受到人们的欢迎。有的舞蹈曾风靡一时，人们竞相传习。在长期的流传中，又不断按照中原人民的审美要求及欣赏习惯加以改编、创作。许多杰出的乐舞艺人，大量吸收各民族乐舞因素，创作了大批新型的唐代舞蹈，在当时的世界上享有盛誉，对邻近一些地区乐舞的发展也产生了深远的影响。

关于各种技艺精湛的表演性舞蹈及宫廷燕乐(宴乐)舞蹈，当在下面论述。这里，重点阐述当时社会上一般的、普遍的舞蹈活动情况。

(一)节日歌舞游乐

我国的传统节日大多在春耕前、秋收后。正月十五元宵节，农

闲就要结束，春耕即将开始，这是最隆重、最热闹的传统节日。各种民间娱乐表演活动，常常包含了人们预祝丰收的心愿。统治阶级在政治局面比较稳定的情况下，也要在正月十五元宵节"与民同乐"，以示天下太平。隋唐时代，由宫廷组织群众参加的欢庆节日活动是相当频繁、盛大的。

隋朝初年，国家统一，出现了人们渴望已久的安定局面。元宵之夜，人们都盛装打扮，纷纷涌向街头。街头灯火辉煌，乐声震天，有人戴着兽面，有人男扮女装，倡优杂技、角抵百戏杂陈，人群车马拥塞道路，热闹至极。这群众欢腾的场面，引起了朝臣柳彧的不满，他上书隋文帝，要求禁止。① 从这道被保存下来的奏文中，可见当时群众歌舞游乐表演活动的盛大热烈。

隋炀帝即位以后，每年在正月十五这一天，调集四方散乐百戏到东都洛阳表演，节目都是地地道道的传统民间艺术，如走索(踩绳)、顶竿(戴竿)、举重(弄石臼、大瓮器、车轮扛鼎等)、幻术等；还有大鲸鱼倏忽之间变成八九丈长的龙，跃踊而出，叫做"黄龙变"，这大概是一种古老的龙舞。戏场延绵八里，表演者多至三万，道路两旁是百官观看表演的棚座。② 那情景很像后世的"走会"一样，一面游行，一面表演。

隋人薛道衡有描写戏场表演的诗篇③，极为细致生动：那里有模拟鸟兽的舞蹈，"百兽舞"、"五禽戏"，有舞剑弄丸，有羌笛演奏，有龟兹胡舞，展现了中原汉族传统百戏与南北朝时代传入中原的少数民族乐舞混杂在一起串演的情景。

如此庞大的表演队伍，说明专业、半专业或业余的各种民间艺人人数众多。如此丰富的节目、各族乐舞百戏杂陈，更证实在隋朝统一的局面下，风格不同的各族民间乐舞百戏共同汇集中原的历史

---

① 《隋书·柳彧传》："(彧)见京邑爰及外州，每以正月望夜，充街塞陌，聚戏朋游，鸣鼓聒天，燎炬照地，人戴兽面，男为女服，倡优杂技，诡状异形。……请颁行天下，并即禁断。"

② 《隋书·音乐志》。

③ 薛道衡：《和许给事善心戏场转韵诗》。

事实。这种渗透在群众节日娱乐活动中、在民间艺术根基上的汇集，深刻地影响了隋唐特别是唐代舞蹈的发展。

音乐舞蹈十分发达的唐代，歌舞自然成了群众欢庆节日、自我娱乐的重要方式。历史上著名的《踏歌》，在唐代流行十分广泛。在乡村、城镇，甚至在宫廷组织庆祝节日的活动中，《踏歌》都是人们极为喜爱的自娱舞蹈。人群手袖相连，踏地为节，边歌边舞，令人心醉，使人流连忘返。“春江月出大堤平，堤上女郎连袂行”、“新词婉转递相传，振袖倾鬟风露前”（刘禹锡《踏歌行》）、“踏歌接天晓”（顾况《听山鹧鸪》）、“李白乘舟将欲行，忽闻岸上踏歌声”（李白《赠汪伦》）等诗句，生动地描写了《踏歌》普遍流行的情景，也写出了《踏歌》一面即兴编辞、相互应和传唱，一面踏足舞蹈，以及牵手、拂袖、倾鬟、低头等舞蹈姿态。

唐代曾多次由宫廷组织皇帝“与民同乐”、共度元宵佳节的盛大活动，《踏歌》场面之壮观、华奢，令人惊叹。公元713年，宫廷组织了几千女子的《踏歌》队伍。除上千宫女外，又从长安（今西安）、万年（今临潼）两地选出千余妇女，衣罗绮锦绣，饰金银珠翠，在灯轮灯树下，《踏歌》三日三夜。①

约公元847—852年间，宣宗宴群臣。除演百戏外，宣宗自制新曲，令女伶数十或百余人，“连袂而歌”，队势整齐，舞姿协调，乐声清越，歌声悠扬。② 这是经过排练加工的《踏歌》。不少文人学士在看到盛大的《踏歌》场面后，写下了许多踏歌词，这些词既可作为《踏歌》唱词，也是对《踏歌》的真实描绘，如崔液《踏歌》诗：“彩女迎金屋，仙姬出画堂……歌响舞分行，艳色动流光……金壶催夜尽，罗袖拂寒轻。乐笑畅欢情，未半著天明。”谢偃《踏歌词》：“倩看飘飖雪，何如舞袖回……风带舒还卷，簪花举复低。欲问今朝乐，但听歌声齐……裙轻才动佩，鬟薄不胜花……相看乐未已，兰灯照九华。”张说《踏歌词》：“龙衔火树千灯艳，鸡踏莲花万岁春。”张祜《正月十五夜灯》：“三百内人连袖舞，一时天上著词

① 《朝野佥载》。

② 《新唐书·礼乐志》、《乐书》卷一八五。

声。”读着这些诗句，灿烂盛大的《踏歌》场面，华丽精致的装饰，优美纯朴的舞姿，舞蹈队形的变化，仿佛呈现在我们眼前，那整齐欢畅的歌声，也好像在耳边回荡。

《踏歌》作为一种群众自娱歌舞的名称，就目前所见到的史料看，是从唐代才开始的。但是，这种边歌边舞、手牵着手踏舞的形式，却具有十分悠久的历史。青海大通县出土的新石器时代的舞蹈纹陶盆，可说是这种舞蹈形式的最古老的形象描绘。相传尧时的《击壤歌》，老人们在路上踏地歌舞①就是与《踏歌》十分相似的民间歌舞。原始时代氏族所有成员都可参加的自娱歌舞，应是《踏歌》渊源。汉代节日有“相与连臂，踏地为节，歌赤凤凰来”的风俗②，但唐以前并没有把《踏歌》作为这种自娱歌舞的名称固定下来。唐以后，《踏歌》则成为古人对以脚踏地为节、手袖相连载歌载舞的群众自娱性歌舞的通称。宋人陆游在《老学庵笔记》中记载湖南少数民族风俗：“男女聚而踏歌。”宋《宣和书谱》载：“南方风俗，中秋夜，妇人相持踏歌，婆娑月影中，最为盛集。”清《粤东笔记》记粤地(广东)每年正月有把儿童装扮成彩女、手执花篮“踏歌”的风俗。《粤西笔述》则记载了瑶人“踏歌”的情景。显然，这是些不同民族和地区的风俗舞蹈，其动作姿态、曲调也是各不相同的，但古人通称它们为“踏歌”，至今许多兄弟民族仍保存了这类风俗歌舞。

《踏歌》这种具有悠久历史的、中国式的“交谊”舞，原是社会生活中不可缺少的组成部分。它在我国广大汉族地区的逐渐消失，是在封建礼教和民族歧视严酷地束缚人们思想行为的元、明、清时代。

唐代，盛行汉族传统风俗歌舞——《踏歌》的同时，也曾在一段时间中盛行西域风俗——“泼寒胡戏”。这是一种类似今泼水节的群聚泼水、歌舞、游乐活动。因为是在寒冬举行，所以叫做“泼寒胡戏”，也叫“泼胡乞寒”。届时，人们穿着胡服，骑着骏马，锣

---

① 《太平御览》引《逸士传》：“尧时有壤父五十人，击壤于康衢……”
② 《西京杂记》。

鼓喧天，旗帜飘扬，有人戴着兽面，有人裸露着身体，相互泼水嬉戏，尽情歌舞，齐声唱奏《苏莫遮》，成群结队舞《浑脱》①。据传，这样就可以驱赶吃人的恶鬼。史载：这种风俗早在公元579年北周宣帝时已传入中原②，唐武则天时代（公元690—704年）逐渐兴起；至中宗时，由于皇帝本人对这种风俗的喜好，曾盛行过相当一段时间。到玄宗执政的时候，由于朝臣的反对，累次上奏请禁“泼寒胡戏”，而玄宗本人对此也不感兴趣，于是，在公元713年10月7日下令禁止③，无论中原汉人或西域胡人，均不得举行这种活动。当时，“泼寒胡戏”能够禁断，不仅是皇帝禁令的作用，更重要的是这种风俗不符合中原民情，与中原的风俗习惯有较大距离。“泼寒胡戏”的风俗虽然被禁止了，但在这一民俗活动中流行的曲子《苏莫遮》、舞蹈《浑脱》却以另外多种方式得以流传。如《苏莫遮》（亦作《苏摩遮》、《苏幕遮》），显然是音译曲名，传入中原后，《苏摩遮》已成为一种词调名，许多诗人依曲填词。张说盛赞“泼寒胡戏”的诗《苏摩遮》，既是一首描绘人们相互泼水、歌舞、游戏的诗，也是一首歌曲的唱词。当时，还流行几种不同调式的《苏莫遮》曲子，天宝十三载（公元754年），太乐署曾奉命改“沙陀调”《苏莫遮》为《万宇清》、“金风调”《苏莫遮》改为《感皇恩》、“水调”《苏莫遮欢心乐蝉曲》。④ 由此可见，在玄宗下令禁断“泼寒胡戏”41年以后，《苏莫遮》乐曲仍相当流行。

《浑脱舞》的发展演变更加丰富多样。唐代著名舞伎公孙大娘善舞《剑器浑脱》。⑤ 在她出色的创造中，《浑脱舞》的音乐或个别舞姿被融入中原传统的《剑器舞》中。晚唐成书的《乐府杂录》所载“鼓架部”中有《羊头浑脱》名目，与《代面》、《钵头》、《踏谣娘》等歌舞戏并列。从《羊头浑脱》名称看，这可能是戴着羊头表演的拟

① 《新唐书·宋务光传》、张说《苏摩遮》诗及题解。

② 《周书·宣帝纪》：“集百官及宫人内外命妇，大列妓乐，又纵胡人乞寒，用水浇沃为戏乐。”

③ 《唐会要》卷三四。

④ 《唐会要》卷三三。

⑤ 杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗及注。

兽歌舞，也可能还带有一点情节。另外，唐代大曲中，还有个《醉浑脱》的名目①，看来，这是以《浑脱》的乐舞素材为基础编创的大型多段体的乐舞套曲——《醉浑脱》大曲。直至宋代，宫廷队舞“小儿队”中还有“玉兔浑脱”队。②

“泼寒胡戏”风俗，原出自海西（即大秦，古东罗马帝国）。③沿丝绸之路，传到龟兹、康国、高昌以至中原，举行时间不尽相同，龟兹在夏暑七月，其余各地均在冬春寒时举行。④ 龟兹本歌舞之乡，此俗更具特色：人们戴着兽类或神鬼面具，以泥水洒泼，或用绳索钩捉行人，以为笑乐。⑤ 库车出土的唐代舍利子盒上，绘有一群奏乐舞蹈的人物形象（图版18、19）：人们穿着常服，舞者都戴着面具，相互牵手连巾，跳跃欢舞；还有一个头戴假面、装有尾饰的舞者，似正以急速的旋转动作起舞，衣襟飞扬，栩栩如生；旁有击掌助威的儿童；乐人中有的击鼓，有的吹排箫、号角，还有弹奏箜篌等乐器的人。这是一幅写生画，极有可能是上述风俗歌舞场面的真实记录。

从“泼寒胡戏”的传入、盛行到被禁止的过程，可以看出：一个地区、一个民族吸收另一地区、另一民族的风俗习惯、音乐舞蹈时，是有所选择的。“泼寒胡戏”被禁后，在这一活动中流行的音乐《苏莫遮》、舞蹈《浑脱》却仍然继续流传并有所发展变化，而这

---

① 《教坊记》。

② 《宋史·乐志》。

③ 张说《苏摩遮》诗有“摩遮出自海西胡”句。《唐音癸签》“散乐条”：“海西胡人裸体，寒水泼之。”《后汉书·西域传》：“大秦，一名犁鞬，以在海西，亦云海西国。”

④ 《旧唐书·康国传》：“至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”《高昌行记》：“以三月九日为寒食……以银或鍮石为筒，贮水激以相射，或以水交泼为戏，谓之压阳去病，好游赏，行者必抱乐器。”

⑤ 慧琳《一切经音义·大乘理趣六波罗蜜多经》：“苏幕遮，西戎胡语也，正云飒磨遮。此戏本出自西域龟兹国……或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状，或以泥水沾洒行人，或持羂索搭钩捉人为戏，每年七月初，公行此戏，七日乃停，土俗相传云：常以此法，攘压驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”

种发展变化又是依中原人民的审美习惯而发展变化的。这似乎是唐代吸收域外及少数民族乐舞的一般规律。

唐代，中原群众歌舞娱乐庆祝节日的活动比较兴盛，边疆少数民族地区的群众自娱歌舞则更为普遍。正如现今所见，歌舞是少数民族生活中不可缺少的组成部分，仅从一些零星的、极不完善的史料记载中就可窥见这种情况：唐人刘恂所撰《岭表录异》载广南风俗，人们在春米劳动时有节奏地以杵敲击槽舷，声闻数里十分动听。它与今高山族、佤族的《杵舞》和壮族的扁担舞，均有相同的特点。流求（隋唐时称今台湾为流求）土著民族风俗，"一唱众和，扶女子上膊，摇手而舞"①，这大概就是古老的托举舞姿。附国（今四川西部及西藏昌都地区）人好歌舞，人死，其子孙则"带甲舞剑"以示杀鬼②，这应是一种"跳丧舞"。东谢蛮，唐代分布在今贵州东北，集宴时，有击铜鼓、吹大角，歌舞取乐的风俗。③ 磨蛮，唐代分布在今云南等地，"俗好饮酒歌舞"。④ 室韦，是唐代分布在黑龙江、嫩江流域的少数民族，结婚迎亲，都伴以歌舞。⑤ 龟兹、于阗、高昌等，更是历史上著名的歌舞之乡。至今这些地区的少数民族仍然是以能歌善舞著称。

隋唐时代各民族群众自娱性歌舞的普遍兴盛，从一个方面反映了隋唐特别是唐代舞蹈活动的广度和深度。这正是舞蹈得以高度发展的基础。

（二）自舞成风

舞蹈是唐代社会各阶层人喜爱的表演艺术，也是人们用以自娱、表示礼节或显示自己才华的一种手段。皇室贵族、将军、重臣、贵戚、文人、百姓自己起舞的事例是很多的。人们喜爱并重视

---

① 《隋书·流求传》。
② 《隋书·附国传》。
③ 《旧唐书·南蛮西南蛮传》。
④ 《新唐书·南蛮传》上。
⑤ 《旧唐书·北狄传》。

舞蹈活动，能诗能文，能歌善舞，都是令人钦慕的。

被视为“中兴之主”的唐玄宗李隆基，就是一个颇有艺术才能和修养的音乐家。他善作曲，长击羯鼓和指挥，亲自参加内宫乐队（梨园）的排练，亲自演奏乐器伴舞，对舞蹈艺术有较高鉴赏能力。由于他本人对乐舞的酷爱，在其统治后期，极力追求声色享乐，不但各地选拔出色乐舞艺人进献宫廷，域外及少数民族地区也纷纷向唐王朝献“胡旋女”及其他乐舞百戏艺人。进入宫廷的善舞者中，有上层社会的女子，书香门第的闺秀，也有以献舞为生的歌舞伎人。

大名鼎鼎的唐代舞蹈家杨玉环，出身并非微贱，先被玄宗子李瑁（寿王）选入府邸，后被玄宗看中，以出家当女道士为名，离寿王府“过渡”一段时间后即入皇宫，极得玄宗宠爱，册封为贵妃。她“姿质丰艳，善歌舞，通音律，智算过人”[①]，以善舞《霓裳羽衣》及《胡旋舞》著称，相传曾自夸其舞艺前无古人：“《霓裳羽衣》一曲，可掩前古。”[②]她舞蹈和弹奏琵琶技艺之高超，是有记载可考的。她的得宠，也许多半由于她超群的艺术才华和美丽的容颜。

玄宗的另一宠妃江采苹，也叫梅妃，父亲是个医生，她不但能歌善舞，文学修养也很高，九岁时就能诵读《诗经》，长大后能诗善文，是一个受过良好教育的闺秀。她表演的《惊鸿舞》，曾使玄宗倾倒，赞叹道：“吹白玉笛，作惊鸿舞，一座光辉。”[③]可以想见，那是个如飞鸟般轻盈、优美、敏捷的舞蹈。从梅妃的身世可以得知：当时像梅妃一样的女子，也受过很好的舞蹈训练，能掌握较高的舞蹈技巧。

武宗妃王氏也是因为精于歌舞，才被选入宫中，后封为贵妃的。[④]

封建时代的公主，其显贵仅次于皇后，但唐代公主起舞的事也

---

① 《旧唐书·杨贵妃传》。
② 《杨太真外传》。
③ 《梅妃传》。
④ 《新唐书·武宗圣妃王氏传》。

屡见不鲜，如高宗女太平公主，曾在皇帝前起舞求嫁①；中宗女安乐公主再婚时，太平公主与武攸暨两人起舞向中宗致敬意②。这里，舞蹈不仅含有一定的礼仪性，也可借以表明舞者的心愿。贵戚武延秀，本武则天侄孙，由于善《胡旋舞》、突厥歌，得到安乐公主的喜爱，竟结为夫妻。③ 另据《全唐文》载郑万钧作《代国长公主碑》称：武后宴于明堂，“圣上年六岁，为楚王(指玄宗)，舞《长命□》(可能是《长命女》)；□□年十二，为皇孙，作《安公子》(歌舞大曲)；岐王年五岁，为卫王，弄《兰陵王》……公主年四岁，与寿昌公主对舞《西凉》。”这些史事表明：皇室诸王及公主从小都接受过音乐舞蹈教育，并在宫内举行的宴会上表演。

在皇帝举行的正式宴会上，也往往有人起舞向皇帝祝酒。如贞观十六年，唐太宗李世民宴武功士女于庆善宫南门。酒酣，李世民与父老感慨万端地谈起往事，老人们相继起舞，争着向皇帝祝酒。④ 显然，这是一种筵宴中的礼节性舞蹈，唐代民间也流行这类舞蹈。宋人朱熹《朱子语类》就提到了这种唐代俗舞，叫做“打令”，其舞蹈动作有招、摇、送等，也是在酒宴中跳的礼节兼自娱的舞蹈。这类舞蹈在唐人的诗篇中，也有所反映。

唐代高官重臣起舞的事例也很多：安禄山，官至节度使，善舞《胡旋》，晚年体肥过人，但跳起《胡旋舞》来，则急如飞鸟。⑤ 可见舞蹈动作的敏捷、快速。又如中宗与近臣及修文学士集宴，令各人作即兴表演，以为笑乐，时有工部尚书张锡舞《谈容娘》(属歌舞戏类)、将作大匠宗晋卿舞《浑脱》、左卫将军张洽舞《黄獐》(属“健舞”类)。⑥ 僖宗宰相李蔚，为了向韦昭度请罪，曾亲舞《杨柳枝》(属“健舞”类)引韦入席。⑦ 这些高官、将军，如果平日全然不

① 《新唐书·太平公主传》。
② 《新唐书·安乐公主传》。
③ 《旧唐书·外戚传》。
④ 《旧唐书·太宗本纪》。
⑤ 《旧唐书·安禄山传》。
⑥ 《旧唐书·郭山恽传》。
⑦ 《南部新书》。

会舞蹈，怎能在皇帝面前即兴起舞？又怎么能以舞致歉呢？可见他们本是长于舞蹈，至少是熟悉舞蹈、了解那些当时流行舞蹈的动作特点的。御史大夫杨再思，也曾在公卿集宴时神情自若地跳起了“高丽舞”，引得满堂笑声。① 地方官集宴时，也有各自起舞的习惯，其基本动作是“回身”（可能是转身回旋之意）和“动手”（可能是扬举手臂的动作）。唐诗有“令丞俱动手，县尉止回身”句。诗的本意虽是讽刺贪婪的县令，但从这个事例，使我们了解到地方官集宴，也有自起舞的习俗。这类舞蹈与汉、魏时期风行的“以舞相属”是一脉相承的，带有一定的礼仪性，也有自娱的作用。

此外，许多将军武官擅长舞剑，如被誉为唐代三绝之一的裴旻将军的剑舞，就是最具代表性的。他曾在洛阳天宫寺为画家吴道子拔剑起舞，围观者数千人，时而抛剑人云，以鞘承之；时而投鞘人空，以剑相接，其舞剑技艺之高超，令人惊叹不已。② 唐代著名舞伎公孙大娘，曾吸收裴将军舞剑招势，编入《剑器舞》中，称“裴将军满堂势”③。当时许多武官舞剑成风，剑术已经从实战操练发展成一种技艺结合的持剑舞蹈，唐诗中就有一些咏赞武官或文官舞剑的诗篇，如李白《司马将军歌》有“将军自起舞长剑”句；岑参《酒泉太守席上醉后作》有“酒泉太守能剑舞”句；杜甫《故武卫将军挽歌三首》有“舞剑过人绝”等句。这些情况说明：唐代武官舞剑十分普遍，个别人有非常高超的舞剑技艺，对“剑舞”的发展产生过一定影响。

唐代皇室贵族及其他上层社会的人，在不同场合以各种方式起舞，这一方面说明是继承前代传统，另一方面也表明当时舞蹈活动极为普遍，人们（包括上层社会的人）自舞成风。

（三）歌舞艺人在街头、广场、酒肆献舞

由于舞蹈已广泛地受到人们的喜爱和欢迎，除自舞成风外，更

---

① 《新唐书·杨再思传》、《大唐新语》。
② 《明皇杂录》、《太平广记》引《独异志》。
③ 《明皇杂录》。

多的是欣赏舞蹈表演。皇宫、贵族与文人厅堂、民间街头、广场和酒肆，都是歌舞艺人献艺的"舞台"。广场、街头和酒肆的舞蹈活动，表明了当时舞蹈的普及和兴盛。有关这方面的记载不多，且十分零散，但从这些一鳞半爪的记载中也能考察出舞蹈流行的广度和深度。

脍炙人口的杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗，就是描写作者幼年时在河南郾城观看著名舞伎公孙大娘在广场的一次令人惊心动魄的演出。杜甫在诗中描写的，人们闻讯从四面八方赶来，层层围住表演场地，"观者如山"的情景，分明是民间艺人跑江湖式的流动表演。常非月的《咏谈容娘》诗，描写的是歌舞艺人在街头表演《谈容娘》的动人情景，"马围行处匝，人压看场圆"，行人在这里下马停步，围观表演，致使道路为之堵塞。歌舞伎人在酒肆献歌献舞，为客侑酒的风气也很盛。那情景，正如清代茶馆酒楼有说唱、戏曲等表演一样，是群众文化娱乐生活的一部分。敦煌唐代壁画 360 窟的《维摩诘变》(图版 20)，画的正是这种艺人着常服、在酒肆舞蹈的世俗生活。

由于来中原的西域人很多，"胡乐"、"胡舞"盛行，因而酒肆中也有胡姬表演歌舞，如贺朝《赠酒店胡姬》诗有"胡姬春酒店，弦管夜锵锵"句，李白《醉后赠王历阳》诗有"笔踪起龙虎，舞袖拂云霄。双歌二胡姬，更奏远清朝"句，李白《前有樽酒行》诗有"胡姬貌如花，当垆笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉将安归"句，胡姬歌舞侑酒，宾客一面观看表演，一面开怀畅饮的场景跃然纸上。

从另外一些记载中，可以看到，活动在各地民间的艺人，人数相当可观。如前所述，隋炀帝时，曾调集四方散乐数万人到东都、京都演出。所谓"四方散乐"，就是流散各地的民间艺人。皇帝一声令下，就能召集起来进行表演，而且表演得那么精彩，规模那么宏大，场面那么壮观，观众那么多。我们知道，任何一种表演技艺，都不是一蹴而就的，都需要经过数年或数十年的刻苦练习，才能运用自如。这些"四方散乐"艺人，召来即可进行表演，当然都是训练有素的。这一史事，说明了当时有众多的从事民间散乐百戏的(包括音乐舞蹈)艺人。

据《唐会要》载：唐初的宫廷散乐艺人，都是由各州艺人按照规定时间轮流到宫廷当番（值班）的。可见，各地都拥有一批艺人。平日，他们活动在各地民间，到规定的时候去宫廷值班。他们都具有一定技艺水平，不然，是无法随时应召去宫廷表演的。唐代还经常有各地进献乐舞艺人入宫的事，如新丰（今陕西临潼县）献女伶谢阿蛮，善舞《凌波曲》①；浙东献飞鸾、轻凤入宫，歌喉婉转，舞姿轻盈飘逸②，都是各地色艺双全的歌舞者。从这些零星的记载中，我们可以看到隋唐时代，特别是唐代，有相当多的乐舞百戏艺人活动在全国各地。他们在人民中成长，在群众中表演、创作，为发展唐代的舞蹈艺术贡献了自己的智慧和心血。他（她）们中间的部分闻名者，有时也被召入宫中表演，或被作为贡品进献皇帝，但他们最初从事艺术活动的地方，却是广大民间。

（四）宗教祭祀舞蹈的艺术化与世俗化

随着唐代舞蹈的高度发展，宗教祭祀舞也逐渐向美化、艺术化、娱神兼娱人的方向发展。

唐代寺院和前代一样，既是宣传宗教、举行宗教活动的场所，也是群众娱乐的地方。寺院设有戏场，长安戏场多集中在著名的慈恩寺，规模较小的戏场则在青龙寺、荐福寺、永寿寺等。③ 戏场观众具有广泛的群众性，在宗教的感召下，各阶层人都可到寺院敬佛或观戏。公主可到戏场观戏④，裴将军在天宫寺舞剑，虽不同于戏场表演，但观者数千人，那中间有僧侣、信徒和普通老百姓。遗憾的是目前所掌握的史料，还无法断定当时戏场表演的是什么节目。据《洛阳伽蓝记》所载北魏寺院的情况看，不外是歌舞百戏等，与当时社会上流行的表演节目大致相同。这一情况，还可以从敦煌藏

---

① 《明皇杂录》、《杨太真外传》。

② 《杜阳杂编》。

③ 《南部新书》戊。

④ 《通鉴》宣宗大中二年十二月："万寿公主适起居郎郑颢……上遣使视之还，问：'公主何在?'曰：'在慈恩寺观戏场。'"

经洞发现的敦煌遗书中得到证明：敦煌写卷中有当时社会上流行的舞曲歌词，如《破阵子》、《菩萨蛮》、《剑器词》、《何满子》、《杨柳枝》、《苏莫遮》、《伊州》等等；同时还有《南歌子》、《遐方远》、《浣溪沙》、《凤归云》、《蓦山溪》、《双燕子》等"舞谱"残卷。前五首曲名，均见于唐人著作《教坊记》，可知都是当时流行的乐舞。当然，上述各种乐舞，在寺院演出时可能会作一些改编。

敦煌遗书中，还有寺院举行佛事活动时表演舞蹈的记载：斯坦因·3929号写卷中董保德等建造《兰若功德颂文》有"白鹤沐玉毫之舞，菓唇疑笑，演花勾于花台"①等句。《鹤舞》、《花舞》都是我国传统舞蹈。《鹤舞》一类拟鸟兽舞，具有非常古远的历史，直至今天仍流传民间。《花舞》本唐代舞种之一②，以舞队摆成花形，或手执花卉而舞。所谓"演花勾于花台"，当是寺院演《花舞》礼佛、娱人。斯坦因·2440号写卷背面所书，类似神剧中装扮不同人物的朗诵词，其中有"队仗白说"，类似宋代"竹竿子"念"致语"，说明节目内容，并赞颂如仙女般美丽的舞人"青一队、黄一队，态踏"。青、黄当是舞队的服色；所谓"态踏"，可能与《踏歌》、《转踏》一类载歌载舞的群舞相似。其他有"大王吟"、"夫人吟"、"妇吟"、"老相吟"等，书写了不同角色吟唱的词句。特别值得注意的是诵词中有这样几句话："尽情歌舞乐神祇，歌舞不缘别余事，伏愿大王乞一个儿。"③原来施主出钱，举办这样盛大的一次佛事活动，以歌舞敬神、娱神的目的，是为了求子。从这个例子可以想见，唐代寺院宗教舞蹈的规模不小，且具有相当的艺术水平与欣赏价值。更值得注意的是：宗教舞蹈大量吸收世俗舞蹈，这与当时的宗教艺术向民族化与世俗化发展的趋势有极其密切的关系。

唐代民间祭祀舞，有巫术活动中的舞蹈，我们称之为"巫舞"；有驱鬼逐疫的面具舞"傩"，或称"大傩"，我们称之为"傩舞"；还有求雨时跳的舞蹈等等。值得注意的现象是：巫舞等受到当时舞蹈

---

① 转引自饶宗颐《敦煌曲》录文。
② 《乐府杂录》。
③ 转引自饶宗颐《敦煌曲》录文。

艺术高度发展的影响，更加讲究形式美，神秘气氛似乎也淡薄些。从唐人的诗篇中能体会到这种情况，如王维《祠渔山神女歌》迎神诗有“坎坎击鼓，渔山之下……女巫进，纷屡舞”句，王睿《祠神歌》“迎神诗”有“蒲草头花椰叶裙，蒲葵树下舞蛮云”句，李贺《神弦曲》有“画弦素管声浅繁，花裙綷縩步秋尘”句。女巫头戴花枝，下着花裙，舞动回旋，沙沙作响。女巫们从这乡走到那村，到处都有她们的踪迹，刘禹锡《梁国祠》诗有“女巫箫鼓走乡村”句。刘诗《阳山庙观赛神》还描写了荆楚故地的巫风：“荆楚脉脉传神语，野老婆娑起醉颜。”在西北高原，凉州郊外，也有女巫舞蹈娱神，王维《凉州郊外游望》诗有“野老才三户，边村少四邻。婆娑依里社，箫鼓赛田神……女巫纷屡舞，罗袜自生尘”句。古老的巫风，渗透在广大地区的人民生活中，巫舞成了民俗舞蹈中历史最悠久，流传最广泛的祭祀舞。直至今天，各民族、各地区，仍流传各具特色的巫舞，如汉、满等族中流行的《单鼓》也叫《太平鼓》、蒙古族萨满（巫）跳的舞蹈，彝族的《羊皮鼓舞》等。

为了求雨，也常用歌舞祭神，皇甫冉《杂言迎神词二首》诗序提到吴楚风俗与巴渝相同，久旱不雨，或为远行的亲人祈福，都以歌舞祭祀。裴谞诗《储潭庙》，描写农民虔诚地祈求储潭神快降好雨；在求雨的祭祀中，有“女巫纷纷堂下舞，色以授兮意以予”。人们迷信巫能通神，把人间的苦难、人的心愿告诉神，求得神的保佑。

求雨舞龙有极古远的传统，唐代也有此风俗。李约《观祈雨》诗：

> 桑条无叶土生烟，箫管迎龙水庙前。
> 朱门几处看歌舞，犹恐春阴咽管弦。

旱情严重时，朝廷主持烛龙斋祭，据张九龄《奉和圣制烛龙斋祭》诗描绘，祭祀时有“群灵鼓舞”，所谓“烛龙”，很可能是今民间火龙的前身。满身香火的烛龙，在夜空中蜿蜒翻滚，加上“群灵鼓舞”，场面非常壮观。

唐代巫风虽仍盛行，但当时已有不少人对这种旧风俗持否定态度，并采取过相当坚决的措施。如右金吾将军田仁会曾下令，把声称可将死人复活的巫人放逐到边地①；李德裕在任浙西观察使时，由于知道江、岭一带百姓迷信巫祝，有抛弃重病亲人的陋习，他经过数年深入细致的说服开导，革除了害民旧俗，废淫祠一千一十所②。唐代著名诗人杜甫《南池》诗有"南有汉王祠，终朝走巫祝。歌舞散灵衣，荒哉旧风俗"句，对巫人歌舞娱神的旧风俗也是持否定态度的。

唐代宫廷的"大傩"（或作"驱傩"）规模宏大，十分壮观。这个仪式中的重要组成部分是面具舞，也就是我们常说的"傩舞"。"傩舞"的历史十分悠久，早在周代，已有表现人类抗争精神的傩仪，传至唐代，随着整个舞蹈艺术的发展，驱鬼逐疫的面具舞——"傩舞"也有发展。每年除夕之夜，宫廷举行的大傩之礼，人数众多，气势磅礴，一人扮方相氏，可算是赶鬼的总指挥，他头戴假面，黄金四目，身上蒙着熊皮（可能与古老的图腾崇拜有关，熊被视作氏族的保护神），上穿黑衣，下着红裳，执戈扬盾，高呼傩傩之声，并放声歌唱（咒语和祷歌），作驱赶群鬼之状；另有500名12岁至16岁的少年扮作"侲子"，戴假面，穿红布裤褶，应声唱和；还有"执事"12人，披朱发，穿红衣（或作"白绣画衣"），一面挥舞麻鞭噼啪作响，一面呼号大叫各种神灵快来吞食疫鬼恶魔。③这确是一个声势浩大的赶鬼队伍，其服装、扮相、呼号、歌唱和舞蹈，不无几分恐怖气氛。"驱傩"风俗也在唐代民间流传，与宫廷的"大傩之礼"颇不相同，似乎没有那种阴森恐怖的气氛，倒有点像一场有趣的游戏，有唐人孟郊《弦歌行》为证：

---

① 《新唐书·田仁会传》："田仁会……入为太府少卿，迁右金吾将军……巫传鬼道惑众，自言能活死人，市里尊神，仁令勃徙于边。"

② 《旧唐书·李德裕传》："李德裕……出德裕为浙西观察使……江岭之间信巫祝，惑鬼怪，有父母兄弟厉疾者，举室弃之而去。德裕欲变其风，择乡人之有识者，谕之以言，绳之以法，数年之间，弊风顿革，属郡祠庙，按方志前代名臣贤后则祠之，四郡之内，除淫祠一千一十所。"

③ 《新唐书·礼乐志》、《乐府杂录·驱傩》。

驱傩击鼓吹长笛，瘦鬼染面惟齿白。
暗中崒崒拽茅鞭，倮足朱裈行戚戚。
相顾笑声冲庭燎，桃弧射矢时独叫。

人们在追赶意想中的鬼，彼此看到那奇形怪状的假面，不禁失声而笑。这表明，古老的驱傩风俗虽仍在人民中间流传，但宗教迷信色彩已逐渐淡薄，多少带有自娱色彩。唐以后，至明清，直至今日，“傩舞”仍在我国广大地区流传，一直保存了面具舞的特色，江西、广西等地的“傩舞”，有表现劳动生活的《纺织娘》、《开山》等；而广西、湖南等地，“傩舞”则逐渐向戏曲发展，成为戴假面演的“傩戏”，主要是为了娱人。与一般戏曲不同的是：湖南等地的傩戏有时是为“还愿”而表演的，有酬神的意思，含有宗教舞蹈的遗风。

唐代，无论是寺院宗教活动中的舞蹈，或是民间风俗祭祀舞蹈，都受到当时整个舞蹈艺术发展趋势的影响，更加讲究形式美，并不断融合当时著名的表演性舞蹈。

唐代，节日盛大的群众性歌舞游乐活动，宴饮席间即兴起舞或自舞成风，自娱、娱人兼礼仪性舞蹈的流传；活动在广大民间、各怀绝技的歌舞艺人对舞蹈艺术的发展与传播所起的推动作用；各种宗教祭祀舞，由于与宗教信仰、民间风俗紧密结合，具有相对的稳定性，使古老的《巫舞》、《傩舞》继续流传，而寺院舞蹈则在吸收民俗舞蹈滋养中，得到发展与提高，具有较高的艺术水平及欣赏价值。这一切，向我们展示了唐代舞蹈发展的广度。正是由于有了这种舞蹈文化的普及，才出现了技艺精湛、风格各异、形式多样、内容丰富的舞蹈艺术作品。

二、舞蹈艺术的高度发展

强盛的唐代，以它恢宏的气度，博大的胸怀，广取博采境内外各族乐舞，无所拘束地大胆创新，开创了舞蹈发展史上的新风。

最能代表唐代舞蹈发展广度的，是渗透在社会生活各个方面的舞蹈活动。而最能代表唐代舞蹈艺术发展高度的是具有欣赏价值的各类表演性舞蹈，如"健舞"、"软舞"、大曲、歌舞戏等等。它们流传的地区广，时间长，影响深远。著名的隋唐宫廷燕(宴)乐，既用于典礼，又具有一定欣赏价值和娱乐作用。它们大多来自民间，或吸收某些民族民间乐舞因素编制而成，无论是编曲、编舞、服装、化妆的设计及表演等，都达到了相当高度的艺术水平，且富有生气。这大概就是隋唐宫廷燕乐在我国和世界音乐舞蹈史上为人瞩目的原因。

(一)丰富多彩，繁花似锦

唐代舞蹈品种、名目繁多，目前有记载可考的舞名有一百多个。

唐代，已形成自己的舞蹈分类法，如按舞蹈风格、特点区分的"健舞"、"软舞"类，具有严谨、统一结构的歌舞大曲，带有一定故事情节的歌舞戏，及用于宫廷朝会、宴享的《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》等。每类乐舞都包括十分丰富的舞蹈节目，这些节目大体可以分为三种类型：

1. 继承前代传统舞蹈

如《九部乐》、《十部乐》中的《清乐》(即《清商乐》)；《立部伎》中的《安乐》(北周面具舞)、《太平乐》(狮子舞)；"软舞"类的《乌夜啼》(属《清商乐》类，起于南朝宋代)、《兰陵王》(起于北齐)、《回波乐》(北魏时乐舞)；歌舞大曲中的《玉树后庭花》(南朝陈代作品，属《清商乐》类)、《泛龙舟》(隋代)、《采桑》(属《清商乐》类)、《伴侣》(北朝齐末)、《踏金莲》(南朝齐代)、《安公子》(隋代)、《同心结》(隋代有《舞席同心髻》，唐大曲《同心结》可能与之有继承关系)；歌舞戏中的《踏谣娘》(起于北齐或隋)、《兰陵王入阵曲》(亦作《代面》，起于北齐)。其他如北魏的《火凤舞》等也属此类。

2. 以国名、地名、族名为乐部或舞蹈名称的乐舞

这类乐舞从名称上已表明它们具有浓厚的民族风格和地方特色。如《九部乐》、《十部乐》中的《西凉乐》(西凉即今甘肃武威)、

《天竺乐》(天竺即古印度)、《高丽乐》(高丽位于今鸭绿江沿岸地区)、《龟兹乐》(龟兹即今新疆库车)、《安国乐》(安国即今中亚布哈拉一带)、《疏勒乐》(疏勒即今新疆喀什噶尔及疏勒一带)、《康国乐》(康国即今中亚撒马尔罕一带)、《高昌乐》(高昌即今新疆吐鲁番一带);"健舞"类的《拂菻》(拂菻即古东罗马帝国及其东方属地)、《大渭州》(渭州在今甘肃陇西县西南),著名的《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》原本都是西域民间舞;"软舞"类的《凉州》(凉州即今甘肃武威)、《甘州》(甘州即今甘肃张掖);大曲类的《伊州》(伊州即今新疆哈密)、《醉浑脱》、《突厥三台》、《穿心蛮》、《龟兹乐》等。当然,这些大曲应该是根据各地民族民间乐舞,按照大曲的结构形式编制而成的;歌舞戏类的《拔头》(本西域乐舞),其他像《南诏奉圣乐》(南诏在今云南大理一带)、《骠国乐》(骠国即今缅甸)等也属此类乐舞。

3. 唐代新作

唐代有许多舞蹈新作,其中一部分是在吸收民族民间乐舞素材的基础上创作的。如《九部乐》、《十部乐》中的《燕乐》(包括《景云河清歌》,亦称《景云乐》),是宫廷乐官张文收为歌颂唐朝兴盛而作①;《坐部伎》、《立部伎》中,除《安乐》与《太平乐》两部外,其余乐部全是为歌颂唐代各朝皇帝的文德与武功而编创的,其乐舞形式吸收了丰富的民间营养;《破阵乐》、《大定乐》等吸收了传统武舞,以象征战阵之容;《圣寿乐》吸收了民间字舞,以优美的舞蹈动作及巧妙的队形变换,摆出16个祝颂之字形;《鸟歌万岁乐》和《光圣乐》,舞者头戴鸟冠,当是模拟飞鸟情态的舞蹈;《龙池乐》,舞者头戴莲花冠,舞态轻盈飘逸,吸收了民间花舞因素。此外,还吸收了大量民族民间音乐成分,如《破阵乐》、《大定乐》、《太平乐》等,"皆擂大鼓,杂以龟兹之乐"②,《长寿乐》、《天授乐》等也"皆用龟兹乐"③,"惟《庆善舞》独用西凉乐,

① 《旧唐书·音乐志》。
② 《旧唐书·音乐志》。
③ 《旧唐书·音乐志》。

最为闲雅"①。这些记载，清楚地表明唐代宫廷燕乐吸收民族民间乐舞进行编排创作的历史事实。"健舞"、"软舞"类中，为歌颂忠勇将领王孝杰编创的《黄獐舞》，吸收传统武术、风格英武豪健的《剑器舞》，既优美又矫捷的《杨柳枝》，乐曲如鸟鸣的《春莺啭》，以舞袖为容的《绿腰》，以及在西域民间舞《柘枝》的基础上发展、变化的《屈柘枝》（或作《屈枝》）等，都是唐代新作。大曲，是音乐、舞蹈、诗歌三者相结合的大型多段体乐舞套曲，它是在唐代发展成熟的一种结构谨严的乐舞形式。据唐人崔令钦《教坊记》所列，唐大曲有46种之多（还有一部分大曲名散见在唐诗及其他记载中），其中许多是新作。即便是前代传统乐舞或少数民族乐舞如《玉树后庭花》、《泛龙舟》、《伴侣》、《龟兹乐》、《醉浑脱》等，也都是在原乐舞素材的基础上编制成大曲形式的，都经过了较多艺术加工和创新。大曲类的其他许多新作，如《霓裳羽衣》（《教坊记》作《霓裳》）、《平翻》、《断弓弦》、《千春乐》、《千秋乐》（明皇生日名"千秋节"）、《大姊》、《舞大姊》、《雨淋铃》、《薄媚》、《昊破》、《迎仙客》等。其中影响最大，最著名的是《霓裳羽衣》。

部分没有归类的新作有表现仙女优美形象的舞蹈，其创作、编制常常与一些神话传说有关，带有一定的宗教色彩，如刻画龙女忽然在水中出现，飘拂、轻捷的《凌波曲》；由李可及吸收西南少数民族乐舞素材创作的大型女子群舞《菩萨蛮舞》（亦称《四方菩萨蛮》）②等。当然，刻画仙女形象最成功的作品，还是要数《霓裳羽衣》舞。

另外还有一些比较特殊的、表现悲伤情绪的舞蹈，如《何满子》、《叹百年》等，它们没有被归入舞类。《何满子》是著名歌者何满子在被处死以前用满腔悲愤、哀怨所唱的"从头便是断肠声"③的悲歌，文宗朝宫人沈阿翘依曲编舞④。《叹百年》则是李可及为

---

① 《旧唐书·音乐志》。
② 《旧唐书·曹确传》、《杜阳杂编》。
③ 白居易《何满子》诗。
④ 《杜阳杂编》。

悼念同昌公主之死而作的大型女子队舞，几百（或作数千）盛装宫女，载歌载舞，“词语凄恻，闻者流涕”①，颇为感人。

以上是按舞蹈的来源及其构成因素所分的几部分，更准确地说，所谓“继承前代传统”，是指继承中原舞蹈传统，或是在中原流传已久，逐渐与中原乐舞相融合的少数民族乐舞，如《坐部伎》中的北周“城舞”——《安乐》、《清商乐》中的少数民族舞《巴渝舞》等，都包括在内。其次以国名、地名、族名为乐部或舞蹈名的乐舞，是指隋唐时代，或南北朝时代传入中原的域外少数民族及边地乐舞，保存了原有的民族风格与地方特色。当然，对产生这些舞蹈的原民族、原地区来说，它们都是该民族、该地区的传统舞蹈。唐代新作，是指唐代创作的比较有影响的舞蹈作品，它们往往以中原乐舞为基础，广泛吸取了中外各民族民间乐舞内容形式创制而成，具有一定的艺术水平和创新精神。

隋唐时代，特别是唐代，留下了比其他任何封建王朝都丰富得多的舞种、舞蹈名目，在这些舞蹈中，有的文字记载较为丰富，我们可以从史籍、诗文的描述中考察出它们各自不同的风格特点、舞情舞态、表演形式、服饰化妆及编创经过、流传情况等。有的则记载较少，仅有某一方面的记录，或舞姿特点，或编创起因等。还有另一些则仅存舞名，到目前为止，尚未发现有关史料。现按唐人原有的分类，将各舞种、舞名分别予以解说。这丰富繁多的名目，是当时舞蹈艺术空前繁荣和高度发展的标志。有时，相同的舞名，出现在不同的舞种中，这表明：同一舞蹈，曾作过不同的艺术处理，或采用不同的形式表演，而它们的乐舞素材却同出一源，所以都保留了原名。

（1）《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》（“乐”或作“伎”）

《七部乐》 隋开皇初（约公元581—585年）制定的宫廷燕乐，包括：

《国伎》，北凉时号《秦汉伎》，东魏、西魏、北周时称《西凉伎》，隋初称《国伎》，后仍称《西凉伎》。《清商伎》、《高丽伎》，

---

① 《旧唐书·曹确传》。

北燕时代(公元407—436年)即已传入。《天竺伎》,约公元346年前凉张重华进入凉州后传入中原。《安国伎》,约公元436年北魏太武帝通西域时传入中原。《龟兹伎》,约公元384—403年后凉时期传入中原。《文康伎》,纪念晋人庾亮的假面舞。庾亮死后谥号文康,故名《文康伎》。

《九部伎》 隋大业中(公元605—618年)增订《七部伎》为《九部伎》。唐初,继承隋代《九部乐》。包括:

《清乐》、《西凉伎》、《龟兹伎》、《天竺伎》、《康国伎》,约公元568年北周武帝娶阿史那氏时传入中原。《疏勒伎》,约公元436年北魏太武帝通西域时,传入中原。《安国伎》、《高丽伎》、《礼毕》(即《文康伎》)。

《十部乐》 唐宫廷燕乐,贞观十一年(公元637年)废《礼毕》,十四年增《燕乐》,十六年增《高昌乐》,成为《十部乐》。

宫廷设置这些乐部的目的,是为了显示国力的强盛。从乐部安排上看,除《燕乐》、《清乐》两部外,其余八部都是兄弟民族及域外乐舞。但是,代表中原传统乐舞的《清乐》部,内容十分丰富。武则天时代,已部分失传,尚存六十多曲。另八部,总共二十二曲,这些兄弟民族及域外乐舞,大多在南北朝时代已经传入中原,当时还相当完整地保存了原有的民族风格和地方色彩,这可从以下四个方面得到证实:一是以国名、地名为乐部名称。二是舞者服饰都是美化的民族服装,如《高丽乐》舞人穿黄裙襦,极长其袖,具有高丽传统服饰的特点。《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》舞人都穿皮靴。由于当地的自然环境及游牧生活,至今这些地区的人民,仍有穿皮靴的习惯。天竺崇信佛教,《天竺乐》的舞者穿"朝霞袈裟",类似僧人打扮。三是曲名多音译,如《康国乐》舞曲名《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》,歌曲名《戢殿农和正》;《龟兹乐》歌曲名《善善摩尼》,解曲名《婆伽儿》;《安国乐》歌曲名《附萨单时》,舞曲名《末奚》;《疏勒乐》歌曲名《亢利死让乐》等,显然都是音译曲名。四是各乐部所用乐器都是当地的民族乐器。以上四方面足以证明《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》都是各地区、各民族的传统乐舞。这从一个侧面反映了

隋及唐初各民族、各地区的传统乐舞汇集中原，逐渐相互吸收、融合的发展趋势。《九部乐》、《十部乐》的乐制舞制等宫廷均有规定，现据《隋书·音乐志》、《通典》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》、《唐会要》有关记载，整理、列表如下：

《九部乐》、《十部乐》

<table>
<tr><td colspan="2">乐部</td><td>《燕　　乐》</td></tr>
<tr><td colspan="2">舞者人数</td><td>四部共20人：《景云乐》8人；《庆善乐》4人；《破阵乐》4人；《承天乐》4人</td></tr>
<tr><td colspan="2">舞者服饰</td><td>《景云乐》：花锦袍，五色绫袴，云冠，乌皮靴
《庆善乐》：紫绫袍，大袖，丝布袴，假发
《破阵乐》：绯绫袍，锦衿褾，绯绫袴
《承天乐》：紫袍进德冠，并铜带</td></tr>
<tr><td colspan="2">乐曲</td><td>《景云乐》即《景云河清歌》
《庆善乐》(小型)
《破阵乐》(小型)
《承天乐》</td></tr>
<tr><td rowspan="3">乐器</td><td>弦乐</td><td>挡筝一、卧箜篌一、小箜篌一、大琵琶一、小琵琶一、大五弦琵琶一、小五弦琵琶一、筑一、大箜篌一</td></tr>
<tr><td>吹奏歌唱</td><td>吹叶一、大笙一、小笙一，大筚篥一、小筚篥一、大箫一、小箫一、长笛一、尺八一、短笛一、歌二</td></tr>
<tr><td>打击</td><td>玉磬一架、大方响一架、正铜钹一、和铜钹一、楷鼓一、连鼓一、鼗鼓二、浮鼓二</td></tr>
<tr><td colspan="2">乐工人数</td><td>约31人</td></tr>
<tr><td colspan="2">乐工服饰</td><td>绯绫袍，丝布袴</td></tr>
<tr><td colspan="2">备注</td><td>《新唐书·礼乐志》载："燕乐伎，乐工舞人无变者。"故将《旧唐书·音乐志》所载《坐部伎》、《燕乐》乐舞制列此，隋《九部乐》无此部，唐《九部乐》、《十部乐》均有此部</td></tr>
</table>

说明：乐器栏，凡有〈　〉者，为唐不用乐器，凡有(　)者，为隋不用乐器。下同。

续表

乐部		《清　商》
舞者人数		4人
舞者服饰		碧轻纱衣，裙襦大袖，画云凤之状；漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗，锦履
乐曲		隋有歌曲《阳伴》。舞曲《明君》、《并契》 唐武后时尚存：《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《前溪》、《团扇》、《乌夜啼》、《采桑》、《春江花月夜》、《玉树后庭花》等六十余曲
乐器	弦乐	琴一、（三弦琴一）、瑟一、秦琵琶一、卧箜篌一、筑一、筝一、（击琴一）
	吹奏	笙二、笛二、箫二、篪二、（叶二）、（歌二）、（埙）
	打击	钟一架、磬一架、节鼓一
乐工人数		约25人
乐工服饰		
舞蹈特点及备注		“舞容闲婉，曲有姿态”，“从容雅缓，犹有古士君子之遗风，他乐则莫与为比”。《清商》又作《清乐》，为中原传统乐舞

续表

乐部		《西凉乐》
舞者人数		《白舞》1人；《方舞》4人
舞者服饰		《方舞》服饰：假髻，玉支钗，紫丝布褶，白大口袴，五彩接袖，乌皮靴
乐曲		歌曲：《永世丰》 解曲：《万世丰》 舞曲：《于阗佛曲》
乐器	弦乐	弹筝一、挡筝一、卧箜篌一、竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一
	吹奏	笙一、箫一、筚篥一、小筚篥一、笛一、横笛一、贝一
	打击	钟一架、〈磬一架〉、腰鼓一、齐鼓一、担鼓一、铜钹一
乐工人数		27人
乐工服饰		平巾帻，绯褶
备注		西凉，古地名，今甘肃武威。《西凉乐》："盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。"

续表

乐部		《天竺乐》
舞者人数		2人
舞者服饰		辫发，朝霞袈裟（即僧衣），行缠，碧麻鞋
乐曲		歌曲：《沙石疆》 舞曲：《天曲》
乐器	弦乐	凤首箜篌、琵琶、五弦琵琶
	吹奏	筚篥、横笛、贝
	打击	铜鼓（羯鼓）、〈毛员鼓〉、〈都昙鼓〉、铜钹
乐工人数		12人
乐工服饰		皂丝布头巾（《通典》作幞头巾），白练襦，紫绫袴，绯帔
备注		《唐会要》所列《九部乐》、《十部乐》不列《天竺乐》而列《扶南乐》 《隋书》、《旧唐书》均列《天竺乐》。天竺，古国名，今印度

续表

乐部		《高丽乐》
舞者人数		4人
舞者服饰		椎髻于后，以绛抹额，饰以金珰。两人黄裙襦，赤黄袴；两人赤黄裙襦袴，极长其袖，乌皮靴
乐曲		歌曲：《芝栖》 舞曲：《歌芝栖》
乐器	弦乐	弹筝一、(搊筝一)、卧箜篌一、竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一
	吹奏	(义嘴笛一)、笙一、笛一、箫一、小筚篥一、桃皮筚篥一、贝一
	打击	腰鼓一、齐鼓一、担鼓一
乐工人数		18人
乐工服饰		紫罗帽，饰以鸟羽，黄大袖，紫罗带，大口袴，赤皮靴，五色绦绳
舞蹈特点及备注		对舞形式："双双并立而舞"。唐武后时尚存25曲，后仅存一曲，"衣服亦寖败，失其本风"。高丽，古国名，位于今鸭绿江沿岸地区。北燕(公元409—436年)时传入中原

续表

乐部		《龟兹乐》
舞者人数		4人
舞者服饰		红抹额，绯袄，白袴帑，乌皮靴
乐曲		歌曲：《善善摩尼》 解曲：《婆伽儿》 舞曲：《小天》、《疏勒盐》
乐器	弦乐	竖箜篌一、琵琶一、五弦琵琶一
	吹奏	笙一、笛一、箫一、筚篥一、贝一
	打击	〈毛员鼓一〉、都昙鼓一、答腊鼓一、腰鼓一、羯鼓一、鸡娄鼓一、铜钹一
乐工人数		20人
乐工服饰		皂丝布头巾，绯丝布袍，锦袖，绯布袴
备注		隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》三部。龟兹，古地名，今新疆库车

续表

<table>
<tr><th colspan="2">乐 部</th><th>《安 国 乐》</th></tr>
<tr><td colspan="2">舞者人数</td><td>2 人</td></tr>
<tr><td colspan="2">舞者服饰</td><td>紫袄，白袴帑，赤皮靴</td></tr>
<tr><td colspan="2">乐 曲</td><td>歌曲：《附萨单时》
解曲：《居和祇》
舞曲：《末奚》</td></tr>
<tr><td rowspan="3">乐器</td><td>弦乐</td><td>箜篌、(竖箜篌)、琵琶、〈五弦琵琶〉</td></tr>
<tr><td>吹奏</td><td>笛、箫、筚篥、〈双筚篥〉</td></tr>
<tr><td>打击</td><td>正鼓、和鼓、铜钹</td></tr>
<tr><td colspan="2">乐工人数</td><td>12 人</td></tr>
<tr><td colspan="2">乐工服饰</td><td>皂丝布头巾，锦褾领，紫袖袴</td></tr>
<tr><td colspan="2">备 注</td><td>安国，古国名，今中亚布哈拉一带</td></tr>
</table>

续表

乐　部		《疏　勒　乐》
舞者人数		2 人
舞者服饰		白袄，锦袖，赤皮靴，赤皮带
乐　　曲		歌曲：《亢利死让乐》 解曲：《盐曲》 舞曲：《远服》
乐器	弦乐	竖箜篌、琵琶、五弦琵琶
	吹奏	笛、箫、筚篥
	打击	答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓
乐工人数		12 人
乐工服饰		皂丝布头巾，白丝布袴，锦襟褾
备　注		疏勒，古地名，今新疆喀什噶尔及疏勒一带

续表

乐部		《康国乐》
舞者人数		2人
舞者服饰		绯袄，锦领袖，绿绫裈裆袴，赤皮靴，白袴帑
乐曲		歌曲：《戢殿农和正》 舞曲：《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拔地惠地》
乐器	弦乐	无
	吹奏	笛二
	打击	正鼓一、和鼓一、铜钹一
乐工人数		7人
乐工服饰		皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领褾
舞蹈特点及备注		舞蹈“急转如风，俗谓之胡旋”。康国，古国名，今中亚撒马尔罕一带

续表

乐部		《高　昌　乐》
舞者人数		2人
舞者服饰		白袄，锦袖，赤皮靴，皮带，红抹额
乐　曲		
乐器	弦乐	五弦琵琶二、琵琶二
	吹奏	箫一、横笛、筚篥二、铜角一、笙一
	打击	答腊鼓、腰鼓、鸡娄鼓、羯鼓
乐工人数		
乐工服饰		
备　注		唐贞观十六年(公元642年)增《高昌伎》，始成《十部乐》 隋唐《九部乐》，均无《高昌乐》。高昌，古地名，今新疆吐鲁番

续表

乐部		《礼毕》	《扶南乐》
舞者人数			2人
舞者服饰			朝霞衣，朝霞行缠，赤皮靴
乐曲		行曲：《单交路》 舞曲：《散花》	
乐器	弦乐	无	无
	吹奏	笛、笙、箫、篪	箫、笛、筚篥、贝
	打击	铃槃、鞞、腰鼓	羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、铜钹
乐工人数		22人	
乐工服饰			
舞蹈特点及备注		又称《文康乐》。隋《七部乐》、《九部乐》最后一部乐。"本出自晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容。"唐太宗时废《礼毕》	隋炀帝时，获《扶南乐》，以《天竺乐》"转写其声"不列入乐部。《唐会要》载：唐《九部乐》列《扶南乐》不列《天竺乐》。扶南，古国名，即今柬埔寨

(2)《坐部伎》、《立部伎》

《坐部伎》、《立部伎》中的乐舞节目，绝大多数是从初唐到盛唐一百多年间，以中原乐舞为基础，大量地吸收融合境内少数民族和境外乐舞而创制的新的乐舞节目。

《坐部伎》、《立部伎》是唐代宫廷长期积累的乐舞保留节目。其中包括唐太宗李世民、高宗李治、武则天、玄宗李隆基时期的作品。从公元627年至755年，历时128年，至迟高宗时，已有"坐部"、"立部"之分。①《通典》及《旧唐书·音乐志》都载：武则天、中宗李显时代"大增造坐、立诸舞"。实际上《坐部伎》、《立部伎》中，没有一部是歌颂中宗李显的。所谓"则天、中宗之代"，实指武则天执政之时。因为中宗刚一即位，武则天就废去中宗，改立幼子李旦为傀儡皇帝，自己掌握政权。武执政31年后，中宗复辟，仅在位5年。因此，"大增造坐、立诸舞"是在武则天执政的时候。

《立部伎》共八部，其中有一部是武则天时创制。《坐部伎》共六部，有三部是武则天时所造。而《坐部伎》、《立部伎》中的乐舞，创作时间最晚的是玄宗李隆基朝。由此可见，《坐部伎》、《立部伎》最后整理编排为成套乐部的时间是在开元、天宝之际。

按照不同的演出情况，分为坐部伎、立部伎两部。堂上坐奏的叫坐部伎，在室内厅堂演出，规模小，表演人数少，最少的只有3人，最多的12人。唯《龙池乐》一部，《旧唐书·音乐志》作："舞十有二人。"《通典》称："《龙池乐》……舞有七十二人。"两书所载舞者不同。堂下立奏的叫立部伎，在室外广场庭院演出，规模大，表演人数多，舞人多至180人，最少的也有64人。舞蹈讲究排场，气势雄伟，有鲜明的政治内容。如果说《九部乐》、《十部乐》还只是在乐部的设置和演出场合上有一定的政治目的，但每部乐舞本身并不包含明显的政治内容，所表演的只是一些风格浓郁的各民族民间乐舞，它们既可在宫廷朝会大典上演出，部分乐舞同时广泛流传民间，供人欣赏娱乐，那么《立部伎》、《坐部伎》则不仅仅是在乐

① 《唐会要》卷三四、《旧唐书·张说传》。

部的设置与演出场合具有一定的政治意义，其乐舞本身也赋予了鲜明的主题思想——歌颂当朝皇帝的文德与武功，密切地配合了当时朝廷的政治要求。《坐部伎》、《立部伎》的表现手法比较丰富，艺术形式比较多样，广泛吸收了许多民族、民间传统形式，不像其他一些歌颂皇帝的乐舞，类似标语口号，刻板而无生气，随着时光的流逝、皇权的更替，很快就会被人遗忘。而《坐部伎》、《立部伎》中的每部乐舞都具有一定的艺术性和欣赏价值，至今仍在我国的音乐舞蹈史上占有一席之地。

为了便于研究，现依据《通典》、《旧唐书·音乐志》、《新唐书·礼乐志》，将《立部伎》、《坐部伎》所包括的名称及其创作年代、舞者人数、舞人服饰，列表如下：

《立部伎》

乐舞名称	初创年代	舞者人数	舞者服饰
《安乐》	北周，约公元577年	80人	戴木刻假面，狗喙兽耳，饰金银，垂线为假发 画猰皮帽
《太平乐》	唐以前民间传统“狮舞”	五狮，每狮约2人，每狮有狮子郎12人	缀毛为狮皮，人居其中，五色，狮子郎戴红抹额，穿画衣，执红拂子；执绳牵狮作“昆仑象”
《破阵乐》	唐太宗贞观七年（公元633年）	120人	披甲执戟，甲以银饰之
《庆善乐》	唐太宗贞观六年（公元632年）	儿童64人	头戴进德冠，紫大袖裙襦，漆髻，皮履
《大定乐》	高宗时作（公元650—684年）	140人	披五彩文甲，持槊（矛）

续表

乐舞名称	初创年代	舞者人数	舞者服饰
《上元乐》	高宗时作（约公元675年）	180人	衣画云衣，备五色
《圣寿乐》	武后时作（公元684—704年）	140人	金铜冠，五彩画衣
《光圣乐》	玄宗时作（公元713—741年）	80人	戴鸟冠，五彩画衣

注：《新唐书·礼乐志》、《旧唐书·音乐志》均载：《庆善乐》"舞者六十四人"；《上元乐》"舞者百八十人"。《通典·乐六》载：《庆善乐》"舞童十六人"；《上元乐》"舞者八十人"。

《坐部伎》

乐舞名称	初创年代	舞者人数	舞者服饰
燕乐—景云乐	贞观十四年（公元640年）	8人	花锦袍，五色绫裤，绿云冠，乌皮靴
燕乐—庆善乐	贞观六年（公元632年）	4人	紫绫袍，大袖，丝布裤，假髻
燕乐—破阵乐	贞观七年（公元633年）	4人	绯绫袍，锦领襟，绯绫裤
燕乐—承天乐	唐太宗时作	4人	紫袍，进德冠，并金铜带
长寿乐	长寿年（公元692—694年）	12人	画衣冠，穿靴
天授乐	天授年（公元690年）	4人	画衣五彩，凤冠，穿靴

续表

乐舞名称	初创年代	舞者人数	舞者服饰
鸟歌万岁乐	武则天执政时作(约公元690—695年)	3人	绯大袖并画鸲鹆冠，作鸟状
龙池乐	玄宗时作(约公元713—741年)	12人(或作72人)	舞人冠饰芙蓉，蹑履
小破阵乐	玄宗时作	4人	金甲胄，着靴

注：《新唐书·礼乐志》、《旧唐书·音乐志》均载：《龙池乐》"舞者十二人"。《通典·乐六》载：《龙池乐》"舞有七十二人"。

《立部伎》、《坐部伎》所有乐舞节目，除《太平乐》外，都是为歌颂某一个帝王而创作的。这种做法本是前代传统。周代继承整理了从原始社会时期流传下来的歌颂各氏族领袖和英雄人物的《六舞》，史称"六代之舞"。周武王伐纣功成之后，制礼作乐，编制了历史上著名的《大武》，概括地表现了武王伐纣的军事行动。唐代继承了这一传统，除用于礼仪祭祀的"雅乐"外，宫廷宴乐舞蹈中也编了一些这类作品。在乐舞艺术高度发展的唐代，统治阶级充分调动了乐舞艺术的独特功能，为其政治服务。

(3)《健舞》、《软舞》

唐人将广泛流传在宫中、贵族士大夫家中及民间的小型表演性舞蹈分为"健舞"、"软舞"两大类，也是教坊乐舞的两大类。据史料分析，它们是按照舞蹈的风格特点划分的，大体可以肯定，"软舞"抒情性强，优美柔婉，节奏比较舒缓，其中也有快节奏的舞段；"健舞"动作矫捷雄健，节奏明快。它们是对某类舞蹈的泛称，其中的舞蹈节目不是固定的，随着舞蹈的发展、创新，它们所包括的节目不断增加或变更。不像《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》，由成套的、固定的乐舞节目所组成。

记述盛唐开元年间教坊制度、技艺名目等的《教坊记》和晚唐成书的《乐府杂录》所列"健舞"、"软舞"名目几乎完全不同，仅

《柘枝》一舞，两书均列人“健舞”类。两书所列“健舞”共 11 个，“软舞”共 13 个。现将两书所列两类舞蹈名目列表比较如下：

书 名	健 舞	软 舞
《教坊记》	阿辽 拂 菻 柘枝 大渭州 黄獐 达摩支	垂手罗 春莺啭 乌夜啼 回波乐 半社渠 借席 兰陵王
《乐府杂录》	棱大 剑器 阿连 胡旋 柘枝 胡腾	凉州 屈柘(枝) 团圆旋 绿腰 苏合香 甘 州

上表可证：不同时期“健舞”、“软舞”所包括的节目极少相同。

其中影响较大的健舞有：

《剑器》 英武豪健的戎装女子独舞，又有军士集体舞。

《柘枝》 原为中亚民间舞，传入中原后极受欢迎，广为流传，发展成多种演出形式，有独舞、双人舞。宋代宫廷队舞有《柘枝队》群舞，舞蹈既婀娜多姿，又矫捷明丽。

《胡旋舞》 原为中亚民间舞，传入中原风行一时，舞蹈以旋转动作为主，快节奏连续多圈旋转，使观者惊叹不已。为女子或男子独舞。

《胡腾舞》 原为中亚民间舞，男子独舞，舞蹈动作以腾跳和踢踏舞步为主。西安苏思勗唐墓出土的壁画，一胡人男子在 12 个汉人伴奏伴唱下，作腾跃动势姿，可能是一幅《胡腾舞》图(图版 21)。

《拂菻》 拂菻本国名，即古大秦，指东罗马帝国及其东方属地。《拂菻》当是这一地区的民族民间舞。

《大渭州》 渭州是古地名，位于今甘肃陇西县西南，是古丝绸之路必经之地。健舞《大渭州》，可能是当地的民族民间舞。宋四十大曲中有几种不同调式的《胡渭州》，南宋官本杂剧段数中，有多种《胡渭州》名目。可见《胡渭州》在宋代，不仅作为歌舞大曲流传，同时还被杂剧所吸收。

《阿辽》 据《乐书》载："大辽，契丹匈奴之种也。"同时还记载了大辽人过年节时群聚歌舞的情景。健舞《阿辽》可能是风格豪健粗犷的北方少数民族民间舞。

《黄獐》 歌颂勇帅王孝杰在平叛战斗中壮烈牺牲为内容，音乐采用民歌《黄獐歌》，故名。

《达摩支》 天宝十三载(公元754年)大乐署曾将一批少数民族及域外乐舞改变名称，当时曾将《达摩支》改为《泛兰丛》，可知《达摩支》原非中原传统乐舞。其乐情舞态，不可考。从舞名中"达摩"两字与印度僧人人名达摩相同分析，可能是一个与佛教有关的健舞。

《杨柳枝》 女子歌舞。白居易《杨柳枝》诗序称："杨柳枝者，古题所谓折杨柳。"可知此歌舞音乐系由北方民族豪放的民歌发展而来。白居易《杨柳枝二十韵》对它的歌声舞态作如下描绘："身轻委回雪，罗衫透凝脂……口动樱桃破，鬟低翡翠垂。枝柔腰袅娜，荑嫩手葳蕤……玉敲音历历，珠贯字累累。袖为收声点，钗因赴节遗。"轻盈的体态，美丽的薄舞服，秀美的手姿，柔软的腰功，明亮圆润的歌声和舞袖突收，踏节钗落的激烈舞态都跃然于纸上。《杨柳枝》是一个既优美又矫捷的"健舞"。

"健舞"类还有《阿连》、《棱大》(或作《大杆》、《大祁》)，但其乐舞不可考。

"软舞"有：

《绿腰》 女子独舞，以舞袖为容，节奏由慢到快。慢舞时，动作连绵不断而又富于变化；急舞时，如雪萦风，似逐惊鸿(见李群玉《长沙九日登东楼观舞》诗)。其乐曲旋律优美，流传极广，常作为琵琶独奏曲演奏。此乐舞曾传至宋代，宋四十大曲及南宋官本杂剧段数中，均有多种《六么》(即《绿腰》)名目。五代《韩熙载夜宴图》中有王屋山舞《六么》的场面(图版22)。

《春莺啭》 女子舞蹈。其乐曲，由龟兹音乐家白明达根据高宗李治的旨意而作的表现莺啼声的曲子，舞容也可能有模拟飞鸟的动作。此舞曾传至朝鲜和日本，且都有舞图载朝鲜李朝刻印《进馔仪轨》和日本《舞乐图》左册(图71、96)。两图不同。



图71 日本《舞乐图·春莺啭》

《回波乐》 原为唐代节日民俗舞，“出于曲水引流泛觞”的风俗(《回波乐》诗序)。史载：北魏重臣鲜卑贵族尔朱荣，常在猎归途中与其左右一起牵手踏舞唱《回波乐》。这是一种自娱性民间舞，及至唐代仍盛行不衰，“软舞”类的《回波乐》，可能是在这种民俗舞基础上发展改编的。

《乌夜啼》 本南朝《清商乐》中的一个乐舞，舞者十六人。唐归人“软舞”类，舞容不可考。音乐情调哀婉凄楚。元稹作《听庾及之弹乌夜啼引》有“吴调哀弦声楚楚”句可证。

《兰陵王》 兰陵王本北齐王高长恭封号。唐代“歌舞戏”类有《兰陵王入阵曲》，亦称《大面》或《代面》，为面具舞。“软舞”类《兰陵王》可能是另一种表演形式，其舞容舞态已不可考。传至日本的《兰陵王》，有舞图，其服饰面具与唐代歌舞戏类的《兰陵王入阵曲》相似。

《凉州》 凉州本古地名，今甘肃武威。“软舞”《凉州》可能是当地民族的民间乐舞，或者是在民间乐舞基础上改编创作的。《凉州》乐曲流传极广，著名琵琶演奏家康昆仑等曾以多种不同调式演奏此曲。宫中舞人悖拏儿，曾在皇帝面前当《凉州》曲演奏到快节奏的“急遍”乐声时，拿起金碗即兴起舞(张祜《悖拏儿舞》诗)。这

种手执碗、盅、筷等等食具起舞的舞蹈形式，至今仍在我国许多民间舞中保存。《凉州舞》曾传至宋代，宫廷舞蹈家菊夫人即擅长此舞。

《甘州》 甘州本古地名，今甘肃张掖一带。“软舞”《甘州》是当地民族的民间舞，乐情舞态不可考。日本《舞乐图》绘有《甘州》舞图，并注明是由唐代东传日本的。

《团圆旋》 亦作《团乱旋》。此舞曾东传日本，《舞乐图》绘有该舞舞姿图，注明为唐朝大曲。

《苏合香》 苏合香本植物名，用以作为舞名，可能是舞者服装头饰上的纹样与此种植物有关，或有模拟这种植物形态的舞态。此舞曾东传日本，也有舞图流传。舞者头戴花叶冠（载日本《舞乐图·下》，图72）。



图72 日本《舞乐图·苏合香》

《半社渠》 天宝十三载曾改名《半社渠诅》为《高唐云》、《半射没》为《庆惟新》。可知“软舞”《半社渠》原非中原传统乐舞。舞名可能是译音，乐情舞态不可考。

《借席》 天宝十三载曾改曲名《金波借席》为《金风》，可知“软舞”《借席》亦非中原传统乐舞。舞名可能是译音，乐情舞态不可考。

(4)大曲

歌舞"大曲"是由器乐演奏、歌唱、舞蹈、组合的多段体乐舞套曲，结构严谨，分"散序"、"中序"、"破"三大段，每段中又有若干小段，内容丰富，仅《教坊记》所列就有46曲，其中以《霓裳羽衣》最著名。

《霓裳羽衣》 属与"大曲"结构相同的"法曲"类，音乐风格接近"清商乐"，其特点是"其音清而近雅"(《新唐书·礼乐志》)。《霓裳羽衣》乐曲是唐玄宗李隆基部分地吸收了西凉节度使杨敬述所献《婆罗门曲》编创，作者力图描绘虚幻中的仙境。刘禹锡诗有"三乡驿上望仙山，归作霓裳羽衣曲"句，并有唐明皇游月宫作《霓裳羽衣》的传说。乐曲的"散序"部分，优美动听，流传较广，白居易诗有"曲爱霓裳未拍时"；中序入拍起舞，舞者扮若仙女，服饰典雅华丽，头戴步摇冠，上穿羽衣、霞帔，下着霓虹般淡彩色裙(亦有着月白色裙的)，舞姿轻盈柔曼，飘逸敏捷；入破以后，节奏变快，舞蹈动作繁复激烈，然后音乐突收，全舞在"长引一声"的延长音中结束。此舞以杨贵妃的表演最为著名，她是首先将此曲编为舞蹈的人。《霓裳羽衣》的表演形式有独舞、双人舞及群舞多种形式。天宝年间(公元742—756年)既有杨贵妃及其侍儿张云容等表演的女子独舞，也有玄宗生日宫女们表演的大型群舞。舞者头梳九骑仙髻，穿孔雀翠衣，佩七宝璎珞(郑嵎《津阳门诗》及注)。文宗开成元年(公元836年)宫中用15岁以下少年舞者300人舞《霓裳羽衣》，唐人阙名《霓裳羽衣曲赋》描写少年群舞《霓裳》："被羽衣，披霓裳。始逶迤而并进，终宛转以成行……退若游龙之乍婉，进如惊鸿之欲翔。趋合规矩，步中圆方……似到蓬莱之殿，见舞仙童。"宣宗时(公元847—859年)用几百宫女舞《霓裳曲》，手执幡节，饰珠翠，飘然起舞，如群鹤飞翔，唐人陈嘏《霓裳羽衣曲赋》描绘了群舞《霓裳》的美妙舞姿："摇曳动容，婉似群仙之态，尔其绛节回互，霞袂飘飏。或眄盼似不动，或轻盈而欲翔。"《霓裳羽衣》舞蹈极为精美，白居易曾作诗赞道："千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。"

五代时仍有《霓裳羽衣曲》残谱流传，南唐后主昭惠后周氏曾

整理此谱。至宋代，宫廷队舞“女弟子队”有《拂霓裳队》，继承了唐代《霓裳羽衣》舞遗风。

《霓裳羽衣》是一部具较高艺术水平，有较高欣赏价值的宫廷乐舞，流传数百年之久，为我国古代舞蹈史中影响较大的一部作品。

与“健舞”、“软舞”类同名“大曲”有：《绿腰》、《凉州》、《柘枝》、《甘州》、《回波乐》。这些乐舞被列入“健舞”、“软舞”类，可能只表演其舞蹈部分，而作为“大曲”表演，则需要加上器乐演奏及歌唱部分，音乐主旋律及舞蹈动作风格特点当是一致的。

《千秋乐》 唐明皇生日名“千秋节”，此大曲是在祝寿庆典中表演的。张祜《千秋乐》诗可证。

《雨淋铃》 相传是唐明皇被迫处死杨贵妃后，在凄风苦雨中为怀念杨贵妃而作的曲子，音乐舞蹈的情调极其哀怨。此曲传至宋代，仍保存了它初创时期的特色。

《薄媚》 乐曲常作为琵琶独奏曲演奏，以音乐家曹刚演奏最为出色，舞容不可考。《薄媚》传至宋代，宋代歌舞大曲及南宋官本杂剧段数中有多种《薄媚》名目。

《伊州》 伊州本古地名，今新疆哈密。《伊州》大曲，当是在当地民族民间乐舞基础上编制的。传至宋代，南宋官本杂剧段数中有多种“伊州”名目。

《玉树后庭花》 原为南朝陈后主时期的宫廷乐舞。唐代“清商乐”中有《玉树后庭花》，与大曲《玉树后庭花》的乐舞同出一源。

《泛龙舟》 在隋唐宫廷供职的龟兹音乐家白明达，为隋炀帝游运河而作的乐曲。唐发展为大曲。

《采桑》 由民歌发展而来，属唐代“清商乐”类。日本《舞乐图》有《采桑老》舞图，注明原由唐代传入日本(图73)。



图73　日本《舞乐图·采桑老》

《伴侣》 原是北齐末的市井流行歌曲。唐“大曲”《伴侣》当是在此

曲基础上发展编制的。

《踏金莲》 可能与南朝齐帝东昏侯宠妃潘贵妃“步步生莲花”的传说有关。

《吕太后》 其内容可能与汉高祖皇后吕雉有关。

《安公子》 隋末宫廷乐曲。大曲《安公子》当是在此曲基础上编制的。唐代内宫举行宴会，有皇孙曾在武则天面前表演《安公子》。

《同心结》 隋代有《舞席同心髻》为白明达所作。唐“大曲”《同心结》可能与此有关。

《龟兹乐》 是具有龟兹地方色彩的乐舞。隋唐时代极为流行。宫廷燕乐《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中均有《龟兹乐》部。《坐部伎》、《立部伎》许多乐部吸收了“龟兹乐”成分。《乐府杂录》中列有“龟兹部”，将《五方狮子舞》等列入此部。大曲《龟兹乐》，是在龟兹民间乐舞的基础上编制的。

《醉浑脱》 《浑脱》原为西域民间风俗舞。大曲《醉浑脱》，当是在这种民间舞的基础上编制的。

《突厥三台》 突厥本我国古族名，大曲《突厥三台》是在这种民族乐舞的基础上编制的。

《穿心蛮》 大曲《穿心蛮》是在某种少数民族乐舞基础上编制的。

《胡僧破》 曲名冠以“胡”字，大多与西域民间乐舞有关。

在《教坊记》所列四十六大曲中，乐舞内容、沿革等不可考者有：《千春乐》、《大姊》、《舞大姊》、《大宝》、《昊破》、《贺圣乐》、《迎仙客》、《相驰逼》、《一斗盐》、《急月记》、《羊头神》、《碧霄吟》、《四会子》、《看江波》、《罗步底》、《寒雁子》、《映山鸡》、《舞春风》、《又中春》、《迎春风》、《玩中秋》。其中某些“大曲”，可从名称推测其内容，如《千春乐》、《贺圣乐》等可能是歌颂某皇帝而作，《舞春风》、《迎春风》、《玩中秋》可能与节日歌舞有关，却难于确考。

(5)歌舞戏

在大量的唐代舞蹈中，有很大一部分是表现某种风格和比较单

一的情绪舞蹈，另一部分是歌、舞、戏三者相结合，能表现一定的故事情节与人物的歌舞戏。《踏谣娘》、《钵头》、《大面》(即《代面》)就是唐代著名的歌舞戏。

《踏谣娘》 或作《踏摇娘》，其故事起源于北齐①，也有说起源于隋末的②。相传有个姓苏的男子，没有一官半职，却自称"郎中"(古官名)，喜欢酗酒，长个酒糟鼻子，面貌丑陋，喝醉酒回家，就把妻子拖来打一顿，妻子长得很美，又会唱歌，无缘无故挨打以后，就向左邻右舍的人哭诉，就在人们模仿她哭诉的音调和受屈挨打的动作中逐渐演变成一种民间歌舞戏。表演时，由一个男人扮成妇女，边唱边走，并随着歌唱的节拍摇动着身体。她唱一段，旁边的人就和上两句："踏谣娘和来，踏谣娘苦和来!"这种一唱众和的形式，很像川剧的帮腔。这两句和歌，好像是人们对无故挨打的妻子表示同情的叹息。接着丈夫入场，表演殴打妻子的动作。大概这段表演有些滑稽，丈夫的形象也是被丑化了的，所以观众看了很是好笑。后来，妻子这个角色改由女子扮演，不称丈夫"郎中"，改叫"阿叔子"，《踏谣娘》改叫《谈容娘》。③

唐人常非月作《咏谈容娘》诗，描写这个歌舞在广场演出的情景：

举手整花钿，翻身舞锦筵。
马围行处匝，人压看场圆。
歌要齐声和，情教细语传。
不知心大小，容得多少怜。

街头广场，许多人簇拥围观。表演者在铺设着彩席的表演场地上翻身而舞，有举手整妆的动作，有群众整齐的和唱声，有富于表情的说白，观众为之深深感动。这里一点没提到丈夫出场殴打妻子的表

---

① 《教坊记》。
② 《旧唐书·音乐志》。
③ 《旧唐书·音乐志》。

演，很可能是这个节目改名为《谈容娘》后，表演的重点是妻子一角那段动人心弦的歌舞，而不是丑丈夫殴打妻子的滑稽表演。因为《教坊记》和《旧唐书·音乐志》都有《踏谣娘》已"失旧旨"、"非旧旨"的记载，说明这个节目发展到后来已经有较大变化。

《踏谣娘》既在民间广场演出，又是宫廷乐舞百戏"表演团"——教坊的上演节目，甚至出现在皇帝的集宴中，由高官作即兴表演。唐代景龙年间（公元707—710年）中宗宴近臣及修文学士，令各人即兴表演节目，工部尚书张锡就表演了《谈容娘舞》。①这个大官竟然反串女角一步一摇、哭哭唱唱地表演起《谈容娘》来了，说明这个节目在玄宗开元之前已经相当流行了。

新疆阿斯塔那墓出土两舞俑，一男俑高举双臂，一女俑蹋腰蹶臀，双臂作摆动状，史家认为这对舞俑表演的可能是《踏谣娘》（图版23）。日本《舞乐图》有《胡饮酒》图，注明："唐朝，一人舞"（图74），似与《踏谣娘》丈夫一角有关。



图74　日本《舞乐图·胡饮酒》

《踏谣娘》是个地地道道的民间歌舞戏，由真人真事演变而来。它所表现的内容是封建社会中极普遍的现象——男尊女卑。当时妇

① 《旧唐书·郭山恽传》。

女受屈辱、遭毒打是常事，题材来源于生活。人们用歌舞戏的形式，塑造了一个美丽善良、令人怜爱的妻子和一个好酗酒吹牛、妄自尊大、令人讨厌的丈夫形象，采用轻松嘲弄的手法，表现这本来带有悲剧性的故事，观看时令人笑乐，看后又使人回味无穷，在笑声中鞭笞那不公平的社会现象。表现形式方面，与近世戏曲有许多共同之处：有人物、有情节、有矛盾、有冲突、有歌、有舞、有说白，歌唱既有独唱还有和歌，连举手整妆的动作至今还是旦角出场时的常用动作，可以说《踏谣娘》已具有后世戏曲艺术的雏形，是唐代比较完整的歌舞戏。

《钵头》 又叫《拔头》和《拨头》，是从西域传入我国的民间歌舞戏，表现一个西域人被老虎吃了，他儿子到山上去寻找父亲尸体，并捕杀猛兽。山有八折，曲有八段。表演者穿着素衣，披头散发，面带哭相。① 这样看来，《钵头》应该是带有些悲伤情绪的节目。而张祜作《容儿钵头》诗，却描写的是另一种气氛："争走金车叱鞅牛，笑声唯说是千秋。两边角子羊门里，犹学容儿弄钵头。"在庆祝唐明皇生日时候，到处是一片欢笑声，有人在学着容儿舞《钵头》的样子。如果这是个有悲伤情绪的歌舞戏，就很难出现在那样欢乐的场合中，因此这个节目很可能有些诙谐的趣味。

据传《钵头》曾在唐代传入日本，日本称《拔头》。日本《古乐面》一书载有《拔头》面具的摹绘图，红面、披发、眉毛竖起、鼻子高大，像个西域人的模样。咧着大嘴，好像在哭。日本《舞乐图》绘有《拔头》舞姿图，并注明是天竺（今印度）乐舞，一人表演（图 75）。舞者穿红袍，后襟曳地，单腿跪地，一手执棍



图 75 日本《舞乐图·拔头》

① 《旧唐书·音乐志》、《乐府杂录·鼓架部》。

状物杵地，头戴披发，咧嘴假面，作悲痛状。在我国的文字记载中，没有明确"面作啼状"是演员的面部表情还是面具的样子。日本《拔头》面具舞姿的形象与我国文献记载是符合的，而面具舞又是一种古老的传统舞蹈。唐代歌舞戏《钵头》很可能是要戴上面具表演的。

《大面》 又叫《代面》，原称《兰陵王入阵曲》，是起源于北齐，盛行于唐代的假面舞蹈。

兰陵王高长恭本是北齐王子，他是个勇猛善战又能与军士共甘苦的将领。他面貌长得秀丽，好像女人一样，他嫌自己外貌不威武，所以打仗的时候就戴上假面。在与(北)周军作战中，(北)齐军败于芒山，兰陵王为中军，率领五百名骑兵再次冲入敌阵，在金墉城下被敌军所围，城上齐军不知是何人，高长恭脱胄，齐人认出原来是高长恭，于是下令弩手救援，取得了很大胜利，使战局转败为胜。军士们为了歌颂他的英勇，编制了《兰陵王入阵曲》，从"武士共歌谣之，为《兰陵王入阵曲》"的记载看，可知这是个由歌曲发展而成的面具舞，舞蹈是表现"指挥击刺"的作战动作。① 唐代叫《代面》或《大面》，主要是因为表演者要戴面具的缘故。唐代《教坊记》和《乐府杂录·鼓架部》都载有这个节目。表演者穿着紫色的服装，腰间束着金带，手执鞭，鞭就是鼓锤，可能是表示击鼓进军作战的意思。

"假面舞"与表现作战英姿的"武舞"，在我国有极悠久的历史，它们的起源可以追溯到远古的原始社会和奴隶制时代。以表现兰陵王为题材的"假面舞"——《代面》，从表演形式上看，不能说有什么突出的创造，但为何它能从北齐经北周、隋传到唐代，两百多年间盛行不衰呢？主要是因为它所歌颂的对象——兰陵王是一个为人民所爱戴和同情的人物，据《北齐书·兰陵武王孝瓘传》载："长恭貌柔心壮，音容兼美，为将躬勤细事，每得甘美，虽一瓜数果，必与将士共之。"这段记载可能有些夸张，但兰陵王与下属的关系比

① 《北齐书·兰陵王传》、《教坊记》、《乐府杂录·鼓架部》、《旧唐书·音乐志》。

较好，待战士比较宽厚可能是事实。兰陵王的战功与美德，深得人心，遭到了齐后主高纬的忌恨，派人用毒酒把兰陵王毒死了。临死前，他将千金债券都用火焚烧了，表示不要债主偿还。由于兰陵王的战功、美德和他悲惨的结局，引起当时人及后人的无限同情，于是歌颂兰陵王的"面具舞"在民间流传很久。正如歌颂推翻商纣王残暴统治的周武王的《武舞》、歌颂完成统一大业的唐太宗武功的《破阵乐》一样，久久被人传颂。

表演这个节目要扮演一个人物——兰陵王，又要表现一点简单的情节——指挥击刺的作战动作。与《绿腰》、《柘枝》等单纯的情绪舞蹈有所不同，所以唐代把《大面》列入歌舞戏一类。以今天的观点看，这只能算是个有简单情节的独舞，还不能算是一个完整的歌舞戏。

另外，唐代教坊乐舞的软舞类中，也有《兰陵王》一舞。这个软舞《兰陵王》是个什么样子呢？仍然是扮演兰陵王的作战英姿吗？为什么要与舞姿轻盈柔美的《绿腰》并列入软舞类呢？如果表现战阵生活的《大面》(《兰陵王入阵曲》)与软舞《兰陵王》的内容是一样的，那么，它的舞蹈表现形式一定就会大大不同。正如表现战阵生活气势雄伟的《破阵乐》，到了玄宗的时候曾改用几百宫女来舞一样，可以想象，是毫无战斗气息了。生活在太平盛世的皇帝贵族，更喜欢看一些形式华丽的舞蹈，而那些粗犷的、充满战斗气息的舞蹈是不大适合他们的欣赏口味的。软舞《兰陵王》大概也是根据这种欣赏要求加以改编的。既然还不能与舞姿雄健的《剑器舞》等并列于健舞类，可以想见这个软舞《兰陵王》已被改得面目全非了。

武则天时候，卫王(唐玄宗的弟弟)才五岁，曾在祖母面前表演过《兰陵王》，表演前还念道："卫王入场。咒愿神圣，神皇万岁，孙子成行。"①五岁的孩子所作的这种模仿性的表演，可以说明这个节目在唐代是相当流行的。

《兰陵王》曾传入日本，日本《舞乐图》绘有《兰陵王》舞姿图

① 《全唐文》卷二七九，郑万钧《代国长公主碑》。



图76 日本《舞乐图·兰陵王》

(图76)，题记："兰陵王，唐朝准大曲，一人舞。"图像：舞者身穿类似战袍服装，后襟曳地很长，戴面具，面具顶伏龙形，瞪目、吊腭，手执短棍，舞姿像是一个正在向前行进中突然扭身回头的姿态。画家潘絜兹在日本观看《兰陵王》，即时画下了舞者刚毅的舞姿(图版24)。1956年中国京剧团赴日本访问演出时，著名京剧演员李少春曾向热田神宫的东仪先生学会了这个舞蹈，日本友人同时赠送了这个舞的服饰、面具及音乐录音等。1957年6月，李少春应中国舞蹈史研究小组艺术指导欧阳予倩的邀请，在欧阳老师家表演了这个舞蹈，我们有幸观看了这场表演。舞蹈的气氛是威严、庄重的。舞者出场、入场时的抬腿、亮底、踱方步等，与我国戏曲武将出场颇相近似；舞者一手挥桴，一手捏"剑诀"的姿态也具中国武术和舞蹈的风韵；"骑马蹲裆式"与"弓箭步"的站姿更是我国传统舞中的常见动作。整个舞蹈节奏缓慢、凝重，缺乏生动活泼的气质。我想，是它传入日本，归入雅乐以后所产生的变化。它保存了某些中国古代舞蹈《兰陵王》的影子，但它不是我国唐代歌舞戏《兰陵王》的原貌，这种变化是艺术发展的必然规律。一个民族吸收另一民族的文化总是要根据本民族的需要、欣赏习惯等加以改变的。

关于日本保存的《兰陵王》到底是从何国传入日本的，日本学术界有不同的看法，一说是从我国传去的，一说是印度《龙喜记》中的一个片段，一说是《婆竭罗龙王》(又名《没日还城乐》)之舞，是林邑(今越南)僧人经我国传入日本的。经研究，我们认为以从我国唐代传入日本更为合理(详见《唐代舞蹈·兰陵王》篇)。

唐代还有许多民间歌舞戏或带有歌舞成分的戏剧性表演，如起源于汉代、为讽刺贪官发展而成的《参军戏》，本是两个男演员作滑稽讽刺表演。唐代已有女子演的《参军戏》，薛能诗有"此日杨花

初似雪，女儿弦管弄参军”句。浙东俳优周季南、季崇及妻刘采春，“自淮甸而来，善弄陆参军，歌声彻云”，都是有女演员参加连唱带演(可能还有舞蹈身段)的《参军戏》。

封建社会末期，我国戏曲舞台上有许多男扮女装的杰出演员。早在唐代已有“弄假妇人”的著名演员，如大中年间(公元847—859年)就有孙乾(或作孙乾饭)、刘璃瓶，后又有郭外春、孙有态(或作孙有熊)；僖宗时，在四川又有刘真，后随僖宗到长安，人教坊。① 这些男扮女装的演员，在表演时，很可能采用了一些女性特有的舞蹈身段来丰富他们的表演。

从另外一些记载表明，当时的戏剧表演已能相当尖锐地反映当时的阶级斗争。艺人们特别是一些宫廷艺人，竟大胆地用戏剧表演为民请命、揭露贪官，如贞元十九年(公元803年)关中地区春旱，谷物大大减产，而京城长官李实却不顾百姓死活横征暴敛。一次，李实人宫，德宗李适向他了解情况，李实为了讨好皇帝说：今年虽然天旱，谷物却长得很好。这样一来租税都不能减免。人民穷苦至极，不得不卖青苗(没成熟的麦苗)，拆毁自己的房屋卖砖瓦木材去交税。优人成辅端借表演的机会编歌唱述人民的疾苦，歌有数十篇，其中一首唱道：

> 秦地城池二百年，何期如此贱田园。
> 一顷麦苗伍石米，三间堂屋二千钱。

李实听后勃然大怒，说成辅端毁谤国政，皇帝竟然下令杀死了敢于揭露社会黑暗的优人成辅端。人民对一向残暴贪婪、诬陷好人的李实恨之入骨(见《旧唐书·李实传》)。

元和元年(公元806年)，刘辟反叛朝廷，宪宗派神策军使(一作武成节度使)高崇文前往讨伐，节节胜利；九月高崇文收复成都府，刘辟被迫逃跑，投入水中，后被擒。在举行庆功的酒宴上，优人们将表演节目助兴，他们提出要表演以讽刺刘辟强迫人民用高价

① 《乐府杂录·俳优》。

买官家货物为题材的节目——《刘辟责买戏》。高崇文知道后，斥责道："辟是大臣谋反，非鼠窃狗盗，国家自有刑法，安得下人辄为戏弄?""杖优者，皆令戍边。"艺人们想用表演的机会揭露官吏的恶行，但即使是叛臣，也属统治集团的一员，以"责买"剥削百姓的，又何止刘辟一人? 这就是企图表演《刘辟责买戏》的艺人遭毒打、被放逐的原因。《刘辟责买戏》虽未能上演，但优人以艺术活动干预生活、揭露贪官的作品决不会只此一个，想必还有同类作品未能流传下来。

这些以歌唱、说白、滑稽表演等手段表现特定内容的"戏"，可能还会有一些具舞蹈性的表演动作。我深信唐代还有不少歌舞戏，由于记载的缺乏，我们还不能了解到它们全部的剧目和表演情况。唐代歌舞戏已具有后世戏曲的雏形。

其他未归入舞类的主要舞蹈还有：

《凌波曲》 相传唐明皇梦龙女作《凌波曲》。谢阿蛮依曲编舞。

《菩萨蛮》 大型女子群舞。懿宗朝宫廷伶官李可及吸收西南一带少数民族乐舞编创。安国寺落成时，作为礼佛舞蹈首演，后在敦煌等寺院流传。敦煌遗书中有不少《菩萨蛮》词，就是明证。宋代宫廷队舞"女弟子队"中仍有《菩萨蛮队》名目。

《何满子》 开元年间著名悲歌，为沧州歌者何满子所作，故名。文宗时宫人沈阿翘以此曲编舞，哀婉动人，颇负盛名。

《叹百年队》 李可及为悼念同昌公主而作的大型女子队舞。唐代敦煌等寺院流传的《叹百岁》可能与此有关。

《火凤舞》 北魏舞人艳姿(高阳王宠姬)擅长此舞。唐代仍有流传。从李百药《火凤辞》："歌声扇里出"、"影入含风扇"的诗句来看，歌舞者可能手中执扇。天宝十三载太乐署曾将《急火凤》曲名改为《舞鹤盐》，可知此曲本非中原传统乐曲。北魏距盛唐三百余年，此舞能流传这样长的时间，可见它在艺术上有一定特色，并具有相当的欣赏价值。

《骠国乐》 骠国，古国名，今缅甸。贞元十八年(公元 802 年)，在南诏与唐朝停止争战、重归于好的政治形势下，骠国王雍羌遣使到唐朝献乐，以示友好。乐器有二十多种，乐舞曲十二首。

曲名有原名音译，也有汉文意译。内容丰富，其中有不少模拟飞鸟的乐舞如《答都》(《白鸽》)、《苏谩底哩》(《白鹤》)、《桃台》(《孔雀王》)、《野鹅》等；宗教礼佛乐舞如《没驮弥》(佛曲)、《掣览诗》(《禅定》)及赞颂佛的《遏思略》(《甘蔗王》)，意思是佛教徒得佛保佑，生活像甘蔗一样甜美等等。唐王朝没有把《骠国乐》列入宫廷燕乐乐部，只授给献乐使者舒难陀一个太仆卿的官名，就遣他回国了。骠国献乐似乎没引起朝廷更大的重视，然而观看过骠国乐舞艺人表演的唐代诗人们，却生动地描写了《骠国乐》独具特色的乐声舞态，如胡直钧《太常观阅骠国新乐》有"转规回绣面，曲折动文身"句；《骠国乐》诗有"促舞跳趫筋节硬"，"左旋右转空傞傞"句；白居易《骠国乐》诗有"玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊。珠璎炫转星宿摇，花鬘斗薮龙蛇动"等句。这种顿挫有致、整个身体如龙蛇般蜿蜒绕动的韵律，至今仍保存在缅甸的传统古典舞中。

《南诏奉圣乐》 是一部民族团结的颂歌，也是一组具有浓厚政治色彩的"字舞"。南诏在今云南大理一带。初唐至开元年间，南诏与唐朝廷关系密切，南诏立王，均由唐朝册封。后由于边将对南诏的残酷剥削，迫使南诏叛唐。贞元年间，经剑南节度使韦皋的努力，促进了南诏等兄弟民族地区与唐的友好关系。贞元九年(公元793年)南诏王异牟寻派遣使者向韦皋表示欲向唐王朝献南诏的民间乐舞"夷中歌"。贞元十六年(公元800年)，在韦皋的主持下，以南诏乐舞为主，融合了其他兄弟民族乐舞如龟兹乐、胡乐和中原汉族乐舞，编制了《南诏奉圣乐》。在进京长安献乐时，德宗在麟德殿亲自观赏了这场表演。献乐结束后，德宗命将《南诏奉圣乐》授予宫廷掌管礼仪祭祀乐舞的机构——太常寺，后来成了宫廷的"保留节目"。在殿庭演出用立奏(大型)，在宫中演出用坐奏(小型)，可见唐朝廷对南诏献乐的重视。

《南诏奉圣乐》的主要舞段是用舞队摆成南、诏、奉、圣四个字，与《立部伎》中歌颂武则天的"字舞"《圣寿乐》形式差不多，舞时有歌，皆祝颂之词。"字舞"结束后，还要演出以下几个乐舞：由十六人演《辟四门之舞》，独舞《亿万寿》，唱《天南滇越俗》歌；还有龟兹部(开元年间，玄宗曾赐南诏王皮逻阁《龟兹乐》一部，故

南诏献乐设有此部）、大鼓部、胡部、军乐部表演各具特色的乐舞，最后一部“军乐部”舞人穿的是南诏民族服装。同时，还用五种不同的调式和多种形式表演《奉圣乐》，有军士歌（男声唱）、女子歌、小女子舞、男独舞、独唱领唱及众人合唱交错出现等。

《南诏奉圣乐》在历史上有一定影响，其原因在于：一方面，它是在民族团结友好的气氛中产生的；另一方面，在艺术创造上，它是以南诏乐舞为本，广泛吸收汉族、龟兹等西域乐舞成分编制而成的大型组舞，主题鲜明，具有较高的艺术水平及欣赏价值。

隋唐时代，还有一些域外及少数民族乐舞，通过各种方式在中原流传，如百济、突厥、新罗、倭国等地乐舞，有的在隋朝以前已传入中原，但未正式列入宫廷燕乐乐部；有的被归入太常寺掌管。

唐玄宗时，各地献乐舞的事十分频繁。如康国、米国（今乌兹别克斯坦撒马尔罕西南）、史国（今乌兹别克斯坦南沙赫里夏勃兹）、骨咄（古西域国名）、波斯（今伊朗）、室利佛逝（今印尼苏门答腊）等都曾派使者到长安献“胡旋女”、歌舞、侏儒、舞筵（舞蹈用的花地毯）等。随着这种友好往来，各地区、各民族乐舞传到中原，中原乐舞也随之传播四方。

此外，在唐人的诗文、笔记杂录中，还提到一些舞名，如《采莲》、《落梅》、《堂堂》、《石州》、《五天》、《绿钿》、《邯郸舞》、《赤白桃李花》等等（以上所列各舞种、舞蹈的详考，可参见作者另著《中国舞蹈史·隋唐五代部分》一书）。

众多的舞种、舞蹈名目，表明了唐代舞蹈的繁盛，各种不同风格，不同内容的舞蹈作品运用在不同场合，以表现不同的人物、不同的思想感情，这充分显示了唐代舞蹈的丰富多彩，标志了唐代舞蹈艺术水平已达到相当的高度。

(6)各种舞蹈相互渗透、灵活运用

在唐代舞蹈发展的进程中，有一种值得注意的现象，这就是各种舞蹈——包括中原和域外舞蹈、汉族与少数民族舞蹈、宫廷与民间舞蹈、宗教与世俗舞蹈，相互渗透、融合，彼此吸收，不拘一格，灵活运用。当然，这种现象，其他朝代也存在，但不像唐代那样突出而又明显地按照各类舞蹈本身发展的需要，摄取、采用其他

舞种中的舞蹈，或全盘照搬，或吸取其中某些因素，加以编制。

用于朝会大典的《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中，有许多乐部都是以国名、地名为乐部名称的，它们是地地道道的少数民族及域外乐舞。这类乐舞，无论在隋唐以前或以后，都不被封建统治阶级所重视，因而称四方少数民族乐舞为“四裔乐”、“四夷乐”。周代制礼作乐时，“四裔乐”是由低级乐官“旄人”掌管，“四夷乐”由鞮鞻氏掌管。虽也用于祭祀宴享，但这些乐舞远比当时的《六舞》(或称《六代舞》)和《小舞》(或称《六小舞》)的规格低得多。唐代以后的历代封建王朝，对待少数民族和域外乐舞的态度与做法，基本与周代相似。但隋唐时代，特别是唐代，对少数民族及域外乐舞不但不采取排斥、轻视的态度，反而十分欢迎。一方面作为表演性舞蹈广泛流传在民间和宫廷；另一方面被正式列入宫廷燕乐乐部，在宫廷重要庆典中搬演，并被作为制度规定下来。隋代及唐初制定的《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》，基本上是原样搬演的少数民族及域外乐舞。从初唐至盛唐，编制的另一些著名宫廷燕乐，如《坐部伎》、《立部伎》等，则是把域外及少数民族乐舞作为创作素材加以运用、吸收。

皇室贵族用于欣赏娱乐的表演性舞蹈中，民族民间乐舞就更多了，这在前面已经叙述。这些节目，都是当时的皇家歌舞百戏团——“教坊”经常上演的节目，同时也是民间广为流传的乐舞。出土文物中的舞蹈形象，也证明了中外各族乐舞交流、融合的历史事实。如兴福寺残碑两侧石刻舞人，均脚踏莲花起舞，舞姿完全一致，而舞人脸形则迥然不同，一侧为胡人，另一侧为汉人；西安两座唐墓出土的两个“骆驼载乐俑”，中立歌舞者，一个是男性胡人，另一个则是唐装汉族女子。这些文物说明：西域胡人与中原汉人，在表演相同的舞蹈、采用相同的演出形式——骆驼载乐，游行表演。

唐代对域外及少数民族乐舞所采取的这种开放、豁达的态度，一方面是因为隋唐是在南北朝民族大融合、文化大交流的基础上建立起来的封建王朝，许多少数民族及域外乐舞已经在中原流传了相当长的时期，《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》中的少数民族和域

外乐舞，早在隋唐以前数百年间已传人中原，有着深厚的基础；另一方面也是大唐帝国兼收并蓄和博大气度的表现。这一切使得唐代舞蹈的发展，获得了广阔、深厚的基础和极其丰富的滋养，因而大大加速了发展进程，提高了艺术水平。

民族民间舞蹈，以各种方式在宫廷搬演，宫廷舞蹈又以不同的形式在民间传播。例如歌颂唐太宗李世民武功的《破阵乐》，乐曲原本是流行在军中和民间的《秦王破阵乐曲》。贞观七年（公元633年）编成大型舞蹈，首次在宫中演出获得成功，后以大型（120人）、小型（4人）的不同演出形式，列入《立部伎》与《坐部伎》。唐太宗死后，修入雅乐；晚唐时，常在各藩镇中搬演。它是一部驰名中外、"神圣的"歌颂皇帝的乐舞。然而，就在唐代，杂技艺人石火胡却把《破阵乐》编入戴竿节目，由5个女童爬上竿顶，"执戟挥戈，舞《破阵乐曲》"（据《杜阳杂编》载）。石火胡的表演，不但没受到指责，反而受到人们的欢迎，文人学士还将此事写入著作，传诸后世。这既说明唐代艺人富于大胆创新的精神，也反映唐代统治阶级并没有将这类歌颂皇帝的乐舞绝对神圣化。玄宗朝，曾由几百宫女舞《破阵乐》欣赏取乐①；在民间，可由艺人随意改编，吸收到杂技表演中。这也反映出唐代舞蹈是在比较开放的时代气氛中发展的，宫廷舞和民间舞彼此渗透、相互吸收、灵活运用的现象十分普遍，即使是专门歌颂皇帝的舞蹈也不例外。

伴随着唐代宗教艺术向世俗化发展的趋势，宗教舞蹈也与世俗舞合流并混杂使用，"花舞"、"队舞"作为表演性舞蹈在宫廷、民间流传，而敦煌遗书中也有"演花勾于花台"、"十日支与王建铎队舞额子粗纸一刀"、美若仙女般的舞人"青一队、黄一队，态踏"的记载。② 这足以证明寺院做佛事时，有舞蹈活动，而这些舞蹈又与现实生活中流行的舞蹈关系极为密切。另外，敦煌遗书中有许多舞曲歌词，其中的《破阵乐》、《何满子》、《菩萨蛮》、《叹百岁》（可

---

① 《旧唐书·音乐志》。

② 敦煌遗书斯坦因·3929号写卷《兰若功德颂》、伯希和·4640号写卷背记。饶宗颐：《敦煌曲》引录。

能与《叹百年舞》有关）等等，都是当时著名的舞蹈作品。寺院保存这些曲词，说明寺院可能搬演过这些舞蹈，有的用作娱佛，是佛事活动中的组成部分；另一些则可能是寺院戏场的表演性舞蹈（唐代寺院常设有戏场），万寿公主就曾到慈恩寺戏场观戏。寺院是宗教活动的中心，也是群众娱乐集会的场所，这种情况早在南北朝时代已经存在，唐以后，及至明清，也都承袭了这种风气。只是演出节目的内容和形式发生了变化，如明清戏曲盛行，当时寺院庙会，则多演各种戏曲。

崇信佛教的唐懿宗，安国寺建成以后，李可及特地编排了大型女子队舞《菩萨蛮》在寺中演出。农历四月初八，相传是释迦牟尼诞生的日子，此时宫中要演《菩萨蛮》队舞，因其优美，而作为表演性舞蹈欣赏；在寺院和宗教节日中也要演出，这又带有一定的宗教色彩。

具有十分悠久历史的驱鬼逐疫的面具舞——傩，属民俗宗教祭祀舞。唐代宫廷的“大傩之礼”，规模宏大，颇为壮观。宫廷燕乐——《立部伎》的第一部是《安乐》，这本是北周少数民族的面具舞，后归入宫廷燕乐乐部。而唐代著名歌舞戏《代面》（又称《大面》及《兰陵王入阵曲》），则是采用古老面具舞的形式，表现北齐兰陵王高长恭的作战英姿。面具舞的形式，已被广泛应用在宗教祭祀、宫廷宴享及表演性的歌舞戏节目中。

唐代各种舞蹈按照本身发展的需要，相互吸收、灵活运用，增强了社会功能，提高了表现能力。作为表演性舞蹈，则具有更高的欣赏价值；作为宫廷燕乐，不但能达到封建统治阶级的宣传目的，也具有一定的艺术价值。今天，将隋唐宫廷燕乐作为历史舞蹈来研究，其歌功颂德的内容不足取，而艺术形式、表现手法则有不少可资借鉴的地方。宗教舞蹈吸收民俗舞及其他表演性舞蹈，则能更有效地为宣传宗教服务。宫廷舞蹈大量吸收境内外各民族民间舞，无论是原样搬演或作为创作素材加以吸收采用，则会大大提高它们的艺术水平和欣赏价值。总之，唐代舞蹈在发展进程中出现的这种十分活跃、无所拘束的开放局面，无疑对唐代舞蹈的快速、高度发展，起到了一定的推动作用。

(二)艺术成就与审美特征

唐代舞蹈的艺术水平之高，反映在表演、创作、编导、舞蹈美术(包括服饰化妆的设计、表演场地的装置与装饰)、记录舞蹈的“舞谱”、舞图的产生等方面。

1. 表演艺术

唐代流传至今的许多诗文，对当时的舞蹈表演作了极生动细致的描写；历史文物中，也保存了许多唐代舞人形象。这些文字记载与形象史料，为我们研究唐代舞蹈的风貌，特别是表演艺术，提供了极其真实可贵的依据。

许多唐代舞蹈具有十分强烈的感染力，有的雄健豪放，使人为之振奋；有的活泼、轻快，给人带来欢乐；有的优美流畅，使人得到美的享受；有的轻盈飘逸，把人带入美丽虚幻的“仙境”；有的哀怨委婉，令人柔肠寸断。

杜甫笔下的公孙大娘舞《剑器》：“㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。”①诗句把《剑器舞》雄健奔放的气势，高难度、快节奏的连续舞动，突然静止、沉毅稳健的造型“亮相”，以及鼓声如雷鸣、剑光似闪电的演出场景都推到了我们的眼前，当时是“观者如山色沮丧，天地为之久低昂”②，演出效果已达到观众为之变色，天地为之震撼的程度。姚合《剑器词》所描绘的，是实战气氛浓烈、炽热的男子群舞：“掉剑龙缠臂，开旗火满身……今日当场舞，应知是战人。”“阵变龙蛇活，军雄鼓角知……今朝重起舞，记得战酣时。”敦煌写卷《剑器词》(斯坦因·6537号)有“喊声天地裂，腾踏山岳摧。剑器呈多少，浑脱向前来”句，真是杀声震天，山岳欲摧。读诗如观舞，观舞如观战，好一个气势磅礴、动人心魄的“剑器舞”!

为歌颂唐太宗李世民战功而编制的大型男子战舞《破阵乐》，

---

① 杜甫：《观公孙大娘弟子舞剑器行》。
② 杜甫：《观公孙大娘弟子舞剑器行》。

由120人表演，舞者披甲执戟，舞姿威武豪壮。舞队摆出各种阵势，“发扬蹈厉，声韵慷慨”①，伴奏音乐“声振百里，动荡山谷”②，舞蹈不仅具有浓厚的战阵气息，还有一种威慑力，令观者“凛然震竦”③。宣扬皇帝武功的武舞，既是颂功，又是示威，《破阵乐》不愧为武舞中的成功之作。

《剑器舞》与《破阵乐》，是在继承传统武术、武舞的基础上吸收其他民族民间乐舞因素进行再创造的结果，在艺术上取得了较高的成就，它们所表现出来的昂扬气势、所向无敌的战斗精神，与当时欣欣向荣、朝气勃勃的时代风貌融合协调。那源于生活的巧妙构思、独特的艺术处理，使它们成为唐代舞蹈中具有雄健、豪壮之美的典型作品。

唐代流行的西域民间舞，如《胡旋》、《胡腾》、《柘枝》等，节奏鲜明，活泼轻快；舞蹈动作变化丰富，表情生动，富于青春活力；服饰新颖别致，民族风格浓郁，令人耳目一新。《胡旋舞》中连续多圈快节奏的旋转动作，显示了舞者的高超技艺，诗人叹道：“左旋右转不知疲，千匝万周无已时；人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。”④诗人描写《胡旋》舞容：“蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫……万过其谁辨始终，四座安能分背面。”⑤当时流行的这种旋转技巧，在唐代遗存的文物中屡有发现：宁夏盐池县唐墓出土的石门扇上，刻两舞人形象，姿态各异，均单腿直立，一人抬一旁腿，一人一腿后掖，像一个旋转动作的两个连续姿态(图77)，史家定为《胡旋舞》不无道理。甘肃一传世舞俑，高鼻、深目、胡人面，头戴尖顶帽，足登靴，一脚立于花瓣形座上，一腿跷抬，衣襟飘起，表现了激烈转动中的动势(图版25)。至今，各种高难度的旋转动作，仍是中外舞蹈演员需要刻苦练习才能获得的技巧。唐代，

① 《旧唐书·音乐志》。
② 《旧唐书·音乐志》。
③ 《旧唐书·音乐志》。
④ 白居易：《胡旋女》。
⑤ 元稹：《胡旋女》。

《胡旋舞》颇为风行，致使“臣妾人人学圜转”①，旋转技巧达到了相当高的水平，给舞蹈表演带来了令人惊叹的特殊效果。中原舞者把这种技巧融合在他们的舞蹈作品中，如《霓裳羽衣舞》中“飘然转旋回雪轻”的舞态，与矫捷明快的《胡旋舞》迥然不同，但是，舞《霓裳羽衣舞》的能手杨贵妃原本也是舞《胡旋》的能手，她把旋转动作巧妙地运用在刻画仙女形象的《霓裳羽衣舞》中，增强了舞姿的流动飘逸感，使其更富“仙意”，收到了很好的艺术效果。



图 77 唐代胡旋舞石刻

敦煌莫高窟220窟唐代壁画“东方药师净土变”上，在华丽灿烂的灯楼、灯树下，有四个翩翩飞舞的伎乐天，其中两个发带飞扬，衣裙佩饰飘起，正展臂旋转。这一画面展示了快节奏连续旋转的舞态(图78)，中外学者一致认为这可能就是唐代风行的《胡旋舞》。壁画表现的舞蹈动势，与唐诗中描绘的《胡旋舞》形象，确是相当吻合的。

① 元稹：《胡旋女》。



图78 唐代敦煌220窟胡旋舞壁画(摹本)

旋转，特别是急速的旋转，和"跳身转毂宝带鸣"①那样的"空转"动作，可能是唐代出现的一种比较新颖的舞蹈技巧。从历史文献及出土文物中的舞蹈形象看，春秋、战国、汉及南北朝时代，对舞蹈形象的描绘，多半是长袖袅袅、细腰欲折，或踏盘鼓，或挥巾，或执拂、鞞、铎而舞，或模拟鸟兽情态之舞，较少提到那令人目眩、使人惊叹的旋转技巧。一种新的舞蹈技巧的出现，立即受到广泛的欢迎和喜爱，以致风靡一时，证明这种舞蹈技巧所表现的情趣是符合当时人的欣赏习惯、与当时的时代气息相吻合的。唐代《胡旋舞》的流行，甚至到了"臣妾人人学圜转"的程度，这说明唐人喜爱《胡旋舞》所表现的那种矫捷明快之美。

柔曼婉畅、具有浓厚的抒情性，是另一些唐代舞蹈的特色。这些舞蹈的舞姿变化，运用了舞巾、风带、长袖以及腰肢的软功，获得了引人入胜的艺术效果。诗人用"慢态不能穷"的诗句来描写《绿腰舞》，体现了我国民族舞蹈讲究韵味、动作连绵不断、劲从心生的审美特征。

多姿多彩的唐代舞俑和墓室壁画的舞者，大多是身穿各式掩手

① 刘言史：《王中丞宅夜观舞胡腾》。

长袖舞衣(图版26、27、28、29)。唐诗中也有许多描写各种舞袖美姿的诗句：时而长袖拂垂翻飞，“长袖入华裀”①，“拂水低徊舞袖翻”②；时而慢舞双袖，“舞袖慢移凝瑞雪”③，“长袖迟回意绪多，清商缓转日腾波”④；时而扬袖、转袖，“长袖招斜日，留光待曲终”⑤，“长袖转回鸾”⑥；时而飞舞长袖，“飞袂拂云雨”⑦，“纤腰弄明月，长袖舞春风”⑧，“袅袅腰疑折，褰褰袖欲飞”⑨；时而急翻双袖，如彩蝶纷飞，“翩翩舞袖双飞蝶”⑩等等，唐代各种舞袖的姿态与技法，是在继承前代传统的基础上发展变化的。从文字与形象史料看，唐代舞袖与汉代舞袖相比较，似乎唐代舞袖稍短些，更接近戏曲的水袖。这样，在表现其他舞蹈技巧和抒发感情时，可能更方便灵活些。

唐代妇女日常用的披帛也常作为舞巾使用，可以达到类似今《长绸舞》的艺术效果。陕西西安郭杜镇唐墓出土的红衣舞女壁画上，那手执披帛展臂而舞的形象是十分优美的(图版30)。敦煌壁画中，则有更多姿态各异的舞巾伎乐天。虽然这些娱佛天女的舞蹈形象，不全是生活中舞蹈的原型，但那些多姿多彩的特别是动作合理、舞巾线条流动具有可舞性的形象，在一定程度上反映了唐代生活中舞巾的艺术形象(图版31、32、33)。白居易在周皓家赴宴后，作《题周皓大夫新亭子二十二韵》诗，盛赞周家歌舞伎人，美若洛神，形容她们的歌舞有“敛翠凝歌黛，流香动舞巾”句。元稹《胡旋

---

① 刘禹锡：《观柘枝舞二首》。
② 杜甫：《乐游园歌》。
③ 陈标：《白纻歌》。
④ 张说：《城南亭作》。
⑤ 张说：《三月二十日(亦作三月三日)诏(一作承恩)宴乐游园赋得风字》。
⑥ 虞世南：《咏舞》。
⑦ 李群玉：《长沙九日登东楼观舞》。
⑧ 刘希夷：《春女行》。
⑨ 张祜：《舞》。
⑩ 白居易：《夜宴醉后献裴侍中》。

女》诗描写《胡旋》舞者的披巾随着风驰电闪般的快速舞动，达到了“虹晕轻巾掣流电”的艺术效果。谢偃《踏歌词》“风带舒还卷”的诗句，则描绘风带在舒、卷的变化中显示出另一番婉畅风采。这些，都说明巾、带的飘动飞舞增强了舞蹈的美感。也证明巾舞、袖舞的传统，在唐代继续流传、发展。

显示舞者柔软度的腰功，历来是为人们所重视的。唐代舞者运用腰功增强舞蹈的表现力，完成一些高难度的舞蹈技巧，取得了显著的成绩。唐诗中就有不少描绘舞者柔软腰功的，如“体轻似无骨，观者皆耸神”①，“舞筵须拣腰轻女”②，“舞急红腰软”③，“腰支一把玉，只恐风吹折”④，“袅袅腰疑折”⑤，“枝柔腰袅娜”⑥，“纤腰间长袖，玉佩杂繁缨”⑦等；“鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花”⑧则是描绘《柘枝舞》在即将结束时，舞者来了一个深深的下腰动作，给观者留下了极深刻的印象。以上所举，都是描述女舞者腰功的。唐代还有以腰功好而著称的男舞者，《乐府杂录》“舞工”条载：“开成末（约公元840年）有乐人崇胡子能软舞，其腰支不异女郎也。”可见无论男女舞者，腰功好，都为人所称道。“胡腾醉舞筋骨柔”⑨的诗句证明：舞《胡腾》的“胡腾儿”，也是腰功很好的男舞者；“弄脚缤纷锦靴软”，“双靴柔弱满灯前”⑩的诗句，又说明软功与矫捷、奔放、激烈的腾跳和踢踏舞步巧妙结合，形成了《胡腾舞》的独特风格。

轻盈飘逸之美，是仙女形象的主要特色。《霓裳羽衣》、《凌波

---

① 刘禹锡：《观柘枝舞二首》。
② 白居易：《重题小舫赠周从事兼戏微之》。
③ 白居易：《三月三日祓禊洛滨》。
④ 李群玉：《赠回雪》。
⑤ 张祜：《舞》。
⑥ 白居易：《杨柳枝二十韵》。
⑦ 杜牧：《扬州三首》。
⑧ 刘禹锡：《和乐天柘枝》。
⑨ 元稹：《西凉伎》。
⑩ 刘言史：《王中丞宅夜观舞胡腾》。

曲》和大型队舞《菩萨蛮》等都是表现仙女美的唐代名舞。唐人陈嘏《霓裳羽衣曲赋》有“制神仙之妙曲，作歌舞之新规”句。另一唐人阙名《霓裳羽衣曲赋》有“霓裳绰约兮，羽衣蹁跹；高舞妙曲兮，似于群仙”等句，都是刻画乐声舞态美若仙女的佳句。《霓裳羽衣舞》“飘然转旋回雪轻”、“斜曳裾时云欲生”①，飘飘欲仙；《凌波曲》舞者踏着凌波微步，如龙女在水面漂浮移动②；《菩萨蛮舞》数百人组成的舞队一出，“如佛降生”③，似仙女下凡。这些舞蹈的创作起因，都与一些神话传说有关，如唐明皇随道士游月宫作《霓裳羽衣》；唐明皇梦龙女作《凌波曲》等，《菩萨蛮舞》则是李可及为笃信佛教的懿宗建成安国寺而作。

这些作品的产生，与求仙成佛、升天得道、长生不老等宗教迷信意识有关，同时也反映了统治阶级的另一种欣赏趣味，他们不满足于欣赏带泥土芳香、生气盎然的民间乐舞（如《九部乐》、《十部乐》及初唐流行的其他民族民间舞），而偏重于追求虚无缥缈的仙乐仙舞，并沉湎于其间。这些舞蹈，形式华美，精雕细琢，具有一定的艺术水平，但内容却比较空虚。《霓裳羽衣舞》之所以传名于世，主要是由于它成功地表现了仙女美的艺术形象，给人以美的享受。

舞蹈，不仅要用四肢及整个身体来表现，还要用眼睛传情达意，唐代舞者对眼神的运用，是相当精彩动人的。《胡腾》舞者“扬眉动目踏花毡”④，《柘枝》舞者“曲尽回身处，层波犹注人”⑤，《霓裳》舞者“娇眼如波入鬓流”⑥等，都是舞者巧妙地运用眼神以增强舞蹈的感染力，给观者留下难忘而深刻的印象。

以舞蹈表现悲痛情绪，达到感人至深的程度，是唐代舞蹈的另

---

① 白居易：《霓裳羽衣歌》。

② 关于《凌波曲》创作表演等，参见《明皇杂录》、《杨太真外传》、《碧鸡漫志》卷四。

③ 《旧唐书·曹确传》。

④ 李端：《胡腾儿》。

⑤ 刘禹锡：《观柘枝舞二首》。

⑥ 李太玄：《玉女舞霓裳诗》。

一成就。唐以前，汉代的戚夫人曾在悲痛中跳起了“楚舞”①，唐代则出现了专门表现悲伤情绪的舞蹈作品。晚唐宦官专权，公元835年，“甘露之变”失败后，文宗受到宦官更严密的监视，心情郁闷，命乐适情，机敏的宫人沈阿翘以著名悲歌《何满子》，② 为舞曲，依曲编舞，“声辞风态，率皆婉畅”③。她的表演可能是相当感人的，因而得到文宗厚赐，并批准她出宫结婚。

歌舞大曲《雨淋铃》④，也是一个表现悲哀情绪的作品。相传原曲是唐明皇悼念杨贵妃而作。公元755年，安禄山起兵叛唐；756年潼关失守，唐明皇仓皇逃往四川，行至马嵬驿，羽林禁军杀死杨国忠，唐明皇被迫下令缢死杨贵妃。明皇一行继续前行，至剑阁，滴滴雨声，伴着阵阵铃声，牵动了明皇突失宠妃的哀思，于是作《雨淋铃》曲以寄其意⑤，从此，《雨淋铃》曲便流传于世，经常有人演奏。元稹有诗《琵琶歌》：“垂泪捍拨朱弦湿，冰泉呜咽流莺涩。因兹弹作雨淋铃，风雨萧条鬼神泣。”《雨淋铃》大曲，即用这首乐曲的主旋律发展而成，其舞蹈部分表现的感情也必定是十分悲伤的。

唐代最铺张豪华的悲舞，大概要数《叹百年》了。公元870年，21岁的同昌公主病死了，十分宠爱她的懿宗和郭淑妃非常悲痛，

---

① 《汉书·张良传》。

② 《何满子》，曲名，原是开元天宝年间沧州歌者人名，因得罪人狱，被判死刑，他给玄宗皇帝献了一首曲子，请求赦免其死罪。元稹《何满子歌》诗：“何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。婴刑系在囹圄间，水调哀音歌愤懑。梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羁网缓。便将何满为曲名，御谱亲题乐府纂。”说明玄宗赦免了何满子罪。白居易《何满子》诗题解称：“开元中，沧州有歌者何满子，临刑进此曲以赎死，上竟不免。”诗曰：“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。”说明何满子以曲赎死，终未能免。无论歌者何满子的命运如何，歌曲《何满子》却是充满悲愤哀痛情绪的。

③ 《杜阳杂编》。

④ 《教坊记》所列大曲名中有《雨淋铃》。

⑤ 关于《雨淋铃》的创作情况，参见《明皇杂录》、《杨太真外传》、《碧鸡漫志》。

宫廷伶官李可及特制《叹百年曲》悼念，“声词哀怨，听之莫不泪下”。① 又以此曲编成数百（或作数千）人的大型女子群舞，舞者盛装，饰珠翠，舞完一曲，珠翠可扫。表演场地铺绸制地衣，并画有鱼龙花纹，既有催人泪下的感染力，场面又如此华奢，在艺术创作上可能是取得了一定成功的。史称《叹百年舞》，“词语凄恻，闻者涕流”。② 创作《叹百年舞》的李可及，因此得到皇帝加倍的宠爱与厚赐。

唐代出现的这些动人心弦的悲舞，显示了唐代舞蹈的表现力及艺术水平已达到一定的高度。

唐代舞蹈大多是表现某种情绪和风格的，表现故事情节及不同人物的歌舞虽然不多，但已取得了引人注目的发展。《踏谣娘》、《兰陵王》、《拨头》是唐代著名的歌舞戏，也是民间和教坊经常上演的保留节目。它们主要来自民间，特别是生活气息浓郁、形式完整的《踏谣娘》，以诙谐、嘲弄的笔调，描绘了封建社会男尊女卑、酗酒丈夫无故殴打美妻的恶行，表现手段丰富，有歌、有舞、有道白、有领唱及和歌，有人物、有情节、有矛盾、有冲突，其表演形式已接近后世戏曲。《兰陵王人阵曲》是表现北齐兰陵王高长恭戴假面作战英姿的歌舞戏，舞者要扮演一个特定的人物，表演指挥击刺的作战动作，唐人称它为歌舞戏，实际是一个有人物及简单情节的独舞（可能兼有歌唱）。此舞曾东传日本，归人“雅乐”，至今犹存，但已日本民族化了。《拨头》本由西域传入中原，表现胡人父为虎所吃，其子上山寻虎报仇，可能有人与虎形相斗的场面，是角抵与拟兽舞相结合的节目。此舞也曾东传日本，存雅乐舞蹈中，《舞乐图》有画，披发面带啼状（图 79）。

这些被称为“歌舞戏”节目的出现，标志了部分唐代舞蹈已朝着表现故事情节和不同身份、性格人物的方向发展。

更加引人注目的是：有些艺人已运用歌舞等表演来揭露封建社

---

① 《杜阳杂编》。

② 关于《叹百年舞》的编创、演出等情况，参见《旧唐书·曹确传》、《旧唐书·刘瞻传》及《杜阳杂编》。

会的黑暗及官吏的贪污腐败，有时甚至是在皇帝面前搬演这类节目。如前所述，德宗时（公元803年）有优人成辅端，借在宫廷表演之机，编演节目唱述百姓的悲惨生活，揭露京城长官李实隐瞒灾情、横征暴敛、勒索百姓的恶行，因而激怒了统治者，招致杀身之祸。① 又如，宪宗时（公元806年），优人们排练一出讽刺叛臣刘辟贪婪牟利、欺压百姓恶行的歌舞戏，准备在平叛庆功会上演出。不料，遭到神策军使高崇文的怒斥，说：刘辟是大臣谋反，不是鼠窃狗盗之流，怎能由卑贱的优人嘲弄？于是，参与排练这一节目的人，不仅遭到毒打，而且都被流放戍边。② 这类节目的出现，不但表明唐代歌舞戏的发展，同时也看出艺人们已利用表演艺术直接干预生活、揭露社会的黑暗、倾吐人民大众的心声、控诉他们胸中的不平。这是唐代舞蹈发展进程中，值得重视的突出成就。



图79　日本《舞乐图·拔头》面具

唐代舞蹈在表演方面取得的成就是十分显著的。表演刚劲、矫捷、豪放之美，令人振奋；柔婉、轻盈、飘逸之态，令人神往；抒发哀怨、悲痛之情，催人泪下；各种高难度舞蹈动作，如旋转、腾跳、软度、力度以及各种舞步、眼神的变化，巧妙运用长袖、巾带的舞动，抒发感情，创造美的意境；用歌舞形式表现故事、人物，反映现实生活，取得了很好的社会效果。这一切都表明唐代舞蹈在

---

① 《旧唐书·李实传》："李实者……贞元十九年，为京兆尹……二十年春夏旱，关中大歉，（李）实为政猛暴，方务聚敛进奉，以固恩顾，百姓所诉，一不介意。因人对，德宗问人疾苦，实奏曰：'今年虽旱，谷田甚好。'由是租税皆不免。人穷无告，乃拆屋瓦木，卖麦苗以供赋敛。优人成辅端因戏作语，为秦民艰苦之状云：'秦地城池二百年，何期如此贱田园，一顷麦田五斗米，三间堂屋二千钱。'凡如此语有数十篇，实闻之怒，言辅端诽谤国政，德宗遽令决杀。"

② 参见《旧唐书·刘辟传》、《唐语林》卷一。

表演艺术方面取得了超越前代的成就。

2. 编导艺术

唐代舞蹈中，艺术与技术水平较高的独舞、双人舞和歌舞戏，大多是舞者自编自演的。有些流行节目可能是舞者相互传习，各自又有所发展创新。而人数众多的大型舞蹈，就必定会有类似今天舞蹈编导一类的人，以负责舞蹈的设计与排练。

唐代宫廷宴乐《立部伎》，每个乐部的舞者多则 180 人，少则 80 人，仅《太平乐》(《狮子舞》)舞者少于此数。《坐部伎》中的《长寿乐》、《龙池乐》，舞者也有 12 人。其他各部舞者 8 人、4 人、3 人不等。另外如《叹百年舞》舞者数百(或作数千)，《南诏奉圣乐》等都是具有相当规模的集体舞，都需要有设计、编舞、排练的人。唐代没有"舞蹈编导"一词，我们不妨暂且借用今名。

从某些大型舞蹈作品的演出情况分析，唐代确实有一些水平相当高的舞蹈编导。如《破阵乐》的编排，据史载"(贞观)七年，太宗制《破阵乐》舞图"①，表现的是战争生活及李世民的军事思想，命宫廷乐官(太常丞)吕才依图排练，舞者 120 人，披甲执戟而舞。此舞图，类似今舞蹈设计场记图，由于设计周密，排演十分顺利，"数日而就"。②《破阵乐》舞图未能流传下来，而以文字描绘的这一设计意图、队形变化等都有记载，即"左圆右方，先编后伍；鱼丽鹅鹳，箕张翼舒；交错屈伸，首尾回互"。③ 两边队势不同，左圆形，右方形；舞队的顺序是前战车，后军士队伍，队形变化、地位调度大，有"鱼丽阵"，如鱼群相比次而行的横队式；也有"鹅鹳阵"，前后相随的纵队式；还有如"箕张翼舒"，舞队收拢后，成放射形散开伸展；舞队似犬牙交错，前进后退，然后来一个大包抄，首尾相连。120 人的大型舞队，队形变化这么多，还要拿着武器作道具，做出作战的动作与姿态，表现出"发扬蹈厉"的精神气质、激越的战斗情绪，如没有严密的设计，排练时没有

① 《旧唐书·音乐志》。
② 《旧唐书·音乐志》。
③ 《旧唐书·音乐志》。

总指挥是不可想象的。如果史书记载属实，《破阵乐》的编舞是李世民，导演是吕才。当然，更可能吕才是真正的编导，作为皇帝的李世民，只是为歌颂自己的这部《破阵乐》确定了题材出了些主意而已。此舞东传日本，名《秦王破阵乐》，归人雅乐类，舞者披甲执戟，与我国历史记载相吻合，而乐声舞态已日本民族化了(图 80)。



图 80　日本《舞乐图·破阵乐》

140 人表演的《圣寿乐》，以舞队摆 16 个字，歌颂武则天。是“立部伎”中的“字舞”。字形复杂，笔画多。场面的设计、队形的变化、地位的调度、动作的编排都有一定的难度。不言而喻，没有通盘的设计和统一的指挥，要优美地、有条不紊地用舞蹈摆出那 16 个歌颂皇帝的字，几乎是不可能的。遗憾的是，这位杰出编导的名字未能流传后世。到玄宗开元年间(公元 713—741 年)，又另有高手对《圣寿乐》作了新的编排与处理，是在更加美妙的歌唱与舞蹈中摆出字形，同时还增加了回身换衣的场面，舞到中间，舞者齐聚场中，突然抽去纯色缦纱短衣，露出花团锦簇的绣花衣。观者惊叹不已，收到很好的艺术效果。“字舞”不能算艺术性很高的舞蹈，但要编得巧妙，把 140 人的舞姿、地位、队形变化中的路线走向，以及何时停顿，停在何处，何时起步，如何舞动等，都精确、周密地规定出来，排练准确，只有相当有经验的编导才能办到。

"立部伎"中的《安乐》、《光圣乐》舞者80人，《庆善乐》60人，《大定乐》140人，《上元乐》180人，这些大型舞蹈都必定有舞蹈编导的设计与排练。特别因为它们都是歌颂当朝皇帝的，決不能出现半点差错。因此，这些舞蹈必定是非常严谨而又规范化的，这就需要编导花费更多的心血与智慧。

另一个场面更大的女子群舞，是前面提到过的《叹百年队舞》。舞者数百(或作数千)，远远超过了"立部伎"诸舞。这个充满悲痛情绪的舞蹈，不但要渲染哀婉缠绵的气氛，而且要突出舞蹈的美感，要与它悼念的同昌公主一样美丽动人，不然，就不能令懿宗和郭淑妃满意。李可及的编导达到了这种要求，虽是悼念亡人的舞蹈，舞者却不穿素服，而是饰珠翠，着盛装。庞大的舞队表演，竟能催人泪下，这就不仅仅是舞蹈画面好看、队形变化流畅等所能取得的效果，而是需要采用足以表现这种情感的舞蹈语汇，较恰当地抒发这种情绪的场面和地位调度才能获得成功。

李可及在编导《菩萨蛮舞》时也取得了成功。他用几百个女子组成的大型舞队，创造了似佛国伎乐天女下凡的艺术效果。这两个舞蹈都传播较广、流传时间也长，敦煌遗书中有《叹百岁》与《菩萨蛮》词，宋代宫廷队舞中也有《菩萨蛮队》名目。

李可及，是唐代舞蹈编导中少数几个留下姓名中的一个。他的艺术活动多为取悦于皇帝，但他在舞蹈编导方面的艺术才华是突出的。

唐代许多百人以上的大型群舞的演出，标志了当时已经出现了一批具有相当艺术水平的编导。许多著名的舞蹈家如公孙大娘等，不但具有杰出的表演才能和高超的技艺，同时也是编舞的能手。在双人舞的编排上，也出现了多样的处理方法，有时是两人的舞蹈动作整齐、对称，张祜《周员外席上观柘枝舞》诗有"鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张"句，李群玉《伤柘枝伎》诗有"曾见双鸾舞境中"句，都是描写舞姿动作一致的双人舞；另一些双人舞的场面，组成一高一低、一前一后、一张一收、一背一面等，对比性强，同时又相互呼应、协调。两种处理，各具特色，有不同的美感，前者

工整，后者富于变化。唐和五代的墓室壁画和敦煌壁画中，可以见到许多不同的双人舞场面(图81及图版34、35)，它们展示了当时的编舞水平和丰富的处理手法。



图81　唐代李勣墓双人舞壁画

3. 舞蹈美术

唐代舞蹈比较讲究形式美，其中也包括服饰、化妆、表演场地的布置，这些都属于舞蹈美术的范畴。

服装方面，力图与舞蹈内容相吻合，使其增强舞蹈的感染力。如表现征战生活的《破阵乐》，舞者披甲执戟，作武士打扮；富于雄健之美的《剑器舞》，舞者"玉貌锦衣"①，穿的是美化的军装。由于服装设计十分成功，竟成了风行一时的时装，有诗为证："楼下公孙昔擅场，空教女子爱军装"②；表现仙女美的《霓裳羽衣舞》是"案前舞者颜如玉，不著人间(一作家)俗衣服"③，穿的是羽衣虹(霓)裳，是意想中的仙女打扮，华丽而又典雅；《柘枝舞》从西域传入中原，在长期广泛的流传中，随着中原汉族人民的审美习惯而发展变化，从具有浓郁民族色彩的《柘枝》独舞，到两人表演的《双柘枝》，再演变成两个少年舞者从莲花中出舞的《屈柘枝》，其表演形式与服饰化妆等也发生了变化，舞者穿

① 杜甫：《观公孙大娘弟子舞剑器行》序。
② 司空图：《剑器》。
③ 白居易：《霓裳羽衣歌》。

廷组织了几千人参加的踏歌舞队，人们在高大的灯轮下踏歌三日夜。舞人中有宫女，也有从长安、万年(今临潼县)两地调来的年轻妇女，她们都着盛装，锦衣珠翠，一个花冠、一条巾帔，就值万钱。装束一名女伎，需用三百贯①，可见十分华丽、精致。

某些演员的化妆美容技术是相当高明的。如教坊艺人庞三娘，实际并非年轻貌美，一经化妆之后，竟美丽非凡，判若两人，因而人称“卖假脸贼”②。

从有关记载看：隋、唐、五代，某些舞蹈的表演场地设有一些特制的装置，也可以称作“布景”。如隋代薛道衡作《和许给事善心戏场转韵诗》，描写那些生动活泼的拟兽舞是在有布景装置的场地表演的：“忽睹罗浮起，俄看郁昌至。峰岭既崔嵬，丛林亦青翠。麋鹿下腾倚，猴猿或蹲伎。”

唐代许多舞蹈都是在地毯上表演的，舞筵成了舞蹈表演的小舞台，有些大型舞蹈则在“地衣”上表演，如花蕊夫人《宫词》有“蜀锦地衣呈舞队”句；由数百人表演的《叹百年舞》，地上铺了几百匹粗绸，上面还画有鱼龙花纹；《屈柘枝》的布景更为巧妙，两朵巨大的莲蕾，安放在表演场地，花瓣徐徐张开，露出两个女孩，她们从盛开的莲花中出来，随乐起舞。

五代前蜀王衍时，宫中有《折红莲队舞》，布景装置更为精巧：以绿色罗绮作地衣，上画水纹；以彩绸饰山楼，作蓬莱仙山；并用鼓风器吹动地衣，有如碧波滚滚；忽由山洞“划”出两只绸扎彩船，船下有轱辘转动，船上乘女伎二百多人，手执莲花，轻歌曼舞。③这种布景已采用机械装置，从技术上看，已经是相当进步了，令观者如亲临仙境。

史籍中，关于舞蹈布景装置的记载的确很少，但仅从这一鳞半爪的史料中，已能窥见隋、唐、五代的艺人们已努力运用服装、化妆、布景装置等手段烘托舞蹈气氛，加强舞蹈的美感及感染力。

---

① 《朝野佥载》。
② 《中国古典戏曲论著集成·教坊记补录》。
③ 《儒林公议》。

4. 舞谱

我国古代的筵宴舞蹈，大致可分为两类：一类是由歌舞伎人（或称歌舞者、女乐）表演、供宾主欣赏娱乐的，一般具有较高的专业技艺水平与欣赏价值；另一类是宾主之间相邀起舞，是具有礼节性的古代“交谊舞”，汉、魏之际即十分流行的“以舞相属”和唐代流行的“打令”舞就属于这类舞蹈。

舞蹈艺术高度发展的唐代，已出现了类似今天“场记图”式的舞图，用以记录某些表演性舞蹈。

从各方面的史料看，唐代记录表演性舞蹈的舞谱，应包括舞曲（曲谱）、舞图（图谱）与文字（字谱）三个部分。文字说明除舞蹈动作术语外，还会有其他关于音乐、舞蹈如何“合成”的提示，据《明皇杂录》载：“上与诸王按舞万岁楼下，命画之，谓之《按舞图》。”花蕊夫人《宫词》中也将排练舞蹈称作“按舞”（“重教按舞桃花下”），“按舞图”即是排练舞蹈的图画，可能包含舞姿及地位调度、队形变化等。受我国文化影响很深的韩国，至今仍将舞蹈编导称为“按舞家”。

《旧唐书·音乐志》载：“（贞观）七年，太宗制《破阵乐》舞图：左圆右方，先偏伍，鱼丽鹅鹳，箕张翼舒，交错屈伸，首尾回互，以象战阵之形。令吕才依图教乐工百二十人，披甲执戟而习之。凡为三变，每变为四阵，有往来疾徐击刺之象，以应歌节，数日而就。”这个舞图未能传至后世，而概括、准确地描绘这个120人的大型群舞队势的六句话却记录下来了。按图排练“数日而就”，也证明舞图绘制得精确详尽，使排练得以顺利进行。另据《新唐书·礼乐志》载：“（贞元）十七年骠国王雍羌遣悉利移城主舒难陀献其国乐，至成都，韦皋复谱次其声，又图其舞容、乐器以献。”这“舞容”图，可能是舞姿图，也许还包含了队形、场画图。又如著名的《霓裳羽衣舞》，据白居易的名篇《霓裳羽衣歌》所述：元稹寄给他题名《霓裳羽衣谱》的“长歌”，似乎除了生动的文字描绘外还有舞图绘制其间，故诗中有“千姿万状分明见”句。遗憾的是在众多编入《全唐诗》中的元稹诗作，并未选入“长歌”《霓裳羽衣谱》。上述记载证实了这样一个事实：唐代有记录舞蹈的舞图，也许类似今日的场记

图，也许兼有舞姿图，而舞姿图极可能是按动作的变化顺序绘制的。这些舞图供“按舞”而绘，它们是舞谱的重要组成部分，它标志了唐代舞蹈艺术的发展已达到相当高的水平。

筵宴舞中的另一类舞蹈，是在宾主间进行的礼仪兼自娱性舞蹈。这种古老的“交谊舞”，就是汉、魏间流行的“以舞相属”，简称“属舞”。这种舞蹈，既然含有礼节性，席间进行起来就有一定的规矩，不按规矩起舞就是失礼。如东汉末蔡邕被诬流放五原，遇赦欲归时，五原太守王智设宴饯行。酒酣，王智起舞属蔡邕，蔡未予理睬。王智一向骄横，在酒宴上受蔡邕蔑视，当即辱骂蔡邕是囚徒。蔡拂袖而去，王又诬陷蔡邕，使他无法回家，只得“亡命江海，远迹吴会”12 年。[①] “属舞”风俗从汉至魏晋，一直盛行不衰。如三国时吴人张盘常在宴席间起舞属陶谦，陶不肯起舞，勉强起舞又不肯“转”(可能是转身旋转动作)，两人因此不和。可见动作不合规矩，也是有意怠慢对方。至今新疆民间仍保持与古代的“属舞”相似的“邀舞”习俗，在当地“麦西热甫”等集宴中，奏乐歌舞，一人舞至另一人面前施礼邀舞，被邀者应立即起身与之对舞一阵，邀舞人才能返座；接着那被邀舞者又舞至另一人面前施礼邀请，如此循环延续，直到尽欢而散。如被邀者不肯起舞，也是极不礼貌的行为，会引起对方不快。据罗雄岩教授调查，麦西热甫是以歌舞为主的民俗聚会，“邀舞”即汉文史籍中常提到的“偎郎”，或译为“围郎”，即互相邀请跳舞之意。古今印证，我们更易了解这种舞蹈在生活中活动的情景。

《宋书·乐志》称“魏晋以来，尤重以舞相属……近世以来，此风绝矣”，但这并不意味着这种古老的“交谊舞”在晋以后就消亡了。敦煌舞谱及唐、宋人的一些记载证明，它在唐代舞蹈艺术高度发展的影响下，是更丰富、更复杂了。当然，它远比当时流行的各种著名的表演性舞蹈(如《霓裳羽衣》、《剑器》、《胡旋》、《柘枝》、《绿腰》等)要简单、容易得多，因为它毕竟是一种普及的、自娱兼礼节性的舞蹈，便于掌握，不需要经过严格的专业训练，人人能

① 《后汉书·蔡邕传》。

跳。唐代称这种筵宴礼节舞为"打令"，同时还有"谱子"记录和流传。唐代的"打令"舞是"属舞"的继承与发展，敦煌舞谱残卷的发现为我们研究唐代"打令"舞提供了珍贵的资料。

清光绪二十六年(公元1900年)敦煌莫高窟第十七窟的藏经洞被发现，大量写卷等珍贵文物被盗劫一空。其中一部分记录舞蹈的写卷被法国人伯希和与英国人斯坦因等人运往国外，现藏巴黎图书馆及伦敦博物馆等处。1925年刘复(半农)留法抄辑了这些写卷并发表于《敦煌掇琐》一书中。这些记录舞蹈的写卷系残卷，不完整也无总标题，发表时刘先生拟名"舞谱"，沿用至今。实际它们只是一些记录舞蹈的节奏和动作的提示性文字。其中的招、摇、送、令、挼、头等，应是代表某种舞蹈动作的术语或程式：犹如现今所谓"云手"、"山膀"、"顺风旗"、"花梆步"等。当时只要一说"摇"、"招"、"挼"等，人们就知道舞蹈进行到了何处，就要做哪个舞蹈动作。至今古典舞教师还是一面教舞蹈，一面念着舞蹈术语，如"云手"接"山膀"等，提示学生。学生不看老师示范，也知道如何舞法。敦煌记录舞蹈的写卷，主要是由这类舞蹈的术语组成的。

敦煌舞谱残卷所列舞曲名及产生时期：目前已发现的舞谱有《浣溪沙》(图82)、《遐方远》(或作《遐方怨》)、《凤归云》、《南歌子》、《南乡子》、《荷叶杯》、《双燕子》、《蓦山溪》、《别仙子》九曲。前六首曲名，均载于《教坊记》"曲名"条，都是流行于盛唐时期的曲子。《教坊记》"曲名"共列288个曲名，可能包括器乐曲、歌曲和舞曲三种，其中确知是舞曲的有：《破阵乐》、《大定乐》、《奉圣乐》、《杨柳枝》、《菩萨蛮》、《乌夜啼》、《西河狮子》、《西河剑器》、《苏合香》等。由此可证，敦煌舞谱残卷中的《浣溪沙》、《遐方远》、《凤归云》、《南歌子》、《南乡子》、《荷叶杯》诸舞曲，盛唐时已流行。因此，部分舞谱的书写时间，可能从盛唐开始，并陆续书写至五代时期。《教坊记》是将曲名与大曲名分别开列的，因此，《浣溪沙》、《遐方远》等六曲不属于多段体的大型套曲——大曲类，而是比较短小的曲子。从现存的舞谱残卷分析，它们也都是属于小曲类的曲子。



图 82　敦煌舞谱残卷

（1）“敦煌舞谱残卷”的内容及结构

有的学者将敦煌舞谱的内容分为“曲名”、“序词”、“字组”三部分列表整理①，特别是将部分舞谱不规则的字组按词序规定的节奏，整理、排列成整齐的舞句、舞段，可在同一曲调节奏下进行不同的舞蹈组合。音乐可反复循环，舞蹈可不断变化。我国各族民间舞常用同一曲词舞出许多不同的舞段，这种情况在改编、创作的舞蹈中也屡见不鲜，如《采茶扑蝶》、《荷花舞》等，都是用同一曲调反复、循环，或稍加发展、变奏成为不同舞段的伴奏。敦煌舞谱残卷经过整理后显示出来的正与上述情况相同，这为研究敦煌舞谱打下了良好的基础。

第一部分“曲名”已如前述；第二部分“序词”，说明舞曲、舞蹈动作的节奏，舞姿变换、衔接及起舞、停止等等，是一段相当简练的提示性文字；第三部分是“字组”，是用舞蹈动作或舞蹈程式术语排列而成的舞句和舞段。字组由令或常令、送、舞、挼、据、

① 柴剑虹：《敦煌舞谱残卷〈南歌子〉的整理与分析》，《舞蹈艺术》1984年第7期。

摇、奇、头、约、拽、请、与(㪯)、揖(或写作揹)、皇等字组成。对这些字作出舞蹈性的解释，是了解这些舞谱的关键。这些字组所代表的是何种动作，前辈学者罗庸、叶玉华的《唐人打令考》，任二北的《敦煌曲初探》等均作过研究与解释，提出了一些可贵的研究成果和参考史料。此后，中外许多敦煌学专家也先后展开了对敦煌舞谱的研究。

敦煌舞谱仅用极简单的文字记录，到目前为止，虽发现了多种舞谱残卷，但未发现一幅与此有关的舞图。这一现象并非偶然，因为这些舞谱所记录的，不是复杂的、每舞各异的表演性舞蹈，而是一种比较简单的、筵宴中普遍流行的礼节性舞蹈。那些舞曲也是当时到处传唱的通俗乐曲或歌曲。正如今日流行的各种舞曲一样，只要一提曲名，就知道是什么旋律。因此它们不需要作详细的音乐记录，只要写上曲牌名，或注明节奏变化，再写上动作术语("送"、"摇"、"授"等)就可以了。这些动作术语所代表的动作也是尽人皆知的，这与当时无论什么阶层的人，人人喜舞、个个会舞的社会风气有很大的关系。

早在汉代已有"蹑步"之类的舞步术语，汉以后又有"垂手"一类的舞姿术语，但应用不普遍，也不甚丰富，未形成系列。将舞蹈术语编成"字组"来"成套"地记录舞蹈，则可能是从舞蹈艺术大发展、大普及的唐代才开始的。

唐、五代以后，敦煌舞谱中的个别字如摇、送，仍作为舞蹈动作术语流传，如朱熹《朱子语类》卷九二有这样一段有关唐人俗舞"打令"的记载：

> 唐人俗舞，谓之"打令"。其状有四：一曰招、曰摇、曰送，其一记不得。盖招者邀之意；摇者摇手呼唤之意；送者送酒之意。旧尝见深村父老为余言：其祖父尝为之，收得谱子曰(因)兵火失去。舞时皆裹幞头，列坐饮酒，少刻起舞。有四句号云："送摇招摇，三方一圆，分成四片，得(送)在摇前。"人多不知，皆以为哑谜。

这段记载说明：这是唐代流行酒宴中的自娱兼礼节性舞蹈，叫"打令"；宋代已接近失传，只有交通不太发达的村庄还保存了这种风俗，朱熹所见老人的祖父才会这种舞蹈；既有"谱子"，说明这种舞蹈具有一定的规范和程式；有一定的队形，即所谓"三方一圆，分成四片"；与敦煌舞谱完全相同的两个字是摇与送。摇的动作是招手呼唤状；送的动作是送酒状。

宋代出现了《德寿宫舞谱》(见周密《癸辛杂识》)，舞蹈术语就丰富、形象多了，如"小转"、"横影"、"大小转撺"、"捧心"、"叉腰"、"搀手"等均是动作术语；"打鸳鸯场"、"分颈"、"回头"、"海眼"、"方胜"等是队形术语；而"靠"、"拽"、"抛"、"奔"、"抬"等单字，因其本身就是动词，所表示的舞姿则是舞蹈化了的这类动作。这些舞蹈术语都是德寿宫中经验丰富的歌舞艺人们创造的。我国传统舞蹈术语形象性强、富于动感的特点，在敦煌舞谱的"字组"中已见端倪，在宋德寿宫舞谱中得到了进一步的发展。今天常用的传统舞蹈术语如"旋子"、"蹦子"、"云手"、"山膀"、"前桥"、"后桥"、"大鹏展翅"、"乌龙绞柱"等等，则形象更鲜明，动态更明确，也更富于诗意和美感，更能唤起人们的想象了。

及至明代，敦煌舞谱的某些字，仍作为舞蹈动作术语流传，但它们所代表的舞蹈动作则与前代不同。明代乐律学家、史学家朱载堉曾拟制了一些古代舞谱，如《灵星小舞谱》、《天下太平字舞缀兆之图》、《人舞谱》等等，舞谱有文，有图，有曲调名等。他说自己制谱的目的是"惟欲复古人之意"，即复古。他在这些舞谱中，多次采用了"招"、"摇"、"送"、"邀"等字，作为代表某种动作的舞蹈术语。自唐至明各代，送、摇等字一直作为舞蹈动作术语应用，但各自的解释和所代表的动作姿态不尽相同。

(2)两份重要"舞谱"的初释

到目前为止发现的敦煌舞谱残卷中，有两份特别引人注目：一份是李正宇先生发现的《南歌子舞谱》①，此谱书写在斯坦因·

① 李正宇：《敦煌遗书中发现题年〈南歌子〉舞谱》，《敦煌研究》1986年第4期。

5613 号的《书仪》残卷中《与夫书》标题的空白处，自左而右共四行。第一句即是"上酒曲子《南哥(歌)子》"，接着是"慢二、急三慢二"等节奏提示和"令、挼、舞、据、送"等舞姿动作术语，最后写"开平己巳岁七月七日简题。德(?)深记之"，写明抄写该谱时间是后梁开平三年即公元 909 年，距唐亡(公元 907 年)仅两年；抄写人姓名是"德(?)深"。此谱右侧还有"新妇再拜"、"某妇伏对"等字样。此谱的历史价值在于：有确切的年代，即五代初；有记谱人姓名；此舞谱是婚宴时用，是带有礼节性的筵宴舞，因一开始即明"上酒曲子"四字。

另一份较为特殊的舞谱，是北京图书馆善本部修复敦煌写卷中的一份敦煌舞谱残卷。该卷为方广锠先生所发现，编号为"残 802 号"，现存 11 行。原为直书，现排横书如下：

……

左右左　　右　　右左右　　　左

一打、、、、皇、、、、打、、、、朽、、、、□□

右左右　　左　　右左右　　　　左右左

二舞、、、、打、、、、皇、、、、打、、、、打、、、、□□……

这份舞谱"字组"谱文旁注有"左右左"或"右左右"等字样，可能是指脚的动作。如按舞谱踏舞，十分自然流畅，完全符合当今许多民间舞共有的规律性舞步，如彝族民间舞《跳脚舞》(又名《跳左脚》、《打歌》、《打跳》)、苗族的《芦笙舞》、《踩鼓舞》等，与"残 820 号"写卷舞谱所显示的"左右左"、"右左右"舞步规律相符。这是到目前为止仅有的一份注明左、右等提示方位的舞谱。另一段值得注意的"词序"中出现了"令主"、"两打"等，证明此谱确为"酒令舞谱"。同时在"字组"中还出现了一个其他舞谱未见的新字——"皇"字。这是一个舞蹈术语的简称，它与我国古典舞中的"晃手"动作是否有关，尚待研究，因此动作习惯说成为"皇手"。

此谱"字组"中，"舞"、"送"、"皇"等字后写有四个点。这可能是习惯的省略号。"舞、、、、"即"舞舞舞"，这种三拍子式的"字

组”，与其他舞谱完全一样。

这两份舞谱为我们进一步研究敦煌舞谱残卷，又提供了新的线索，启发拓宽了研究者们的思路。

(3)试释“敦煌舞谱残卷”字组(词)所表示的舞蹈动作

敦煌舞谱残卷中代表舞蹈动作的术语“字组”中的字，有令、舞、挼、据、摇、奇、头、约、拽、请、与、搰(或作“揖”)、皇等。对这些谱字(词)的含义，前辈学者如罗庸、叶玉华、任二北、饶宗颐等均作过有益的探索。拙著《敦煌舞谱残卷的探索》、柴剑虹《敦煌舞谱的整理与分析》也曾有涉及。这里结合有关文献、壁画及民间舞蹈等方面材料，对其中部分谱字(词)所表示的舞蹈动作试作进一步的分析说明。需要说明的是：舞谱的这些谱字(舞蹈动作术语)来自生活，但决不同于一般的生活动作，而是美化、节奏化、舞蹈化和程式化了的生活动作。①

令 令者，发号也(《说文解字》)。宋人《蔡宽夫诗话》云：“唐人饮酒，必为令以佐饮，其变不一。”酒宴上以乐舞佐酒，遂有令词、令曲、令舞(打令)之称。敦煌舞谱残卷各谱几乎全以“令”字起头，表明即是打令舞谱，斯坦因·785号《曲子荷叶杯》残谱开头将“令送”作“打送”，正是一个绝好证据。《遐方远》各谱序词中的“打浮图子送”、“打闲拍子送”、“打五拍子送”，均是对打令节拍的规定。

头 头者，首也(《说文解字》)。唐、五代队舞，有“舞头”角色。花蕊夫人《宫词》云：“舞头皆著画罗衣，唱得新翻御制词。”王建《宫词》亦云：“整顿衣裳皆著节，舞头当拍第三声。”“舞头”是群舞的领头人。他们的地位常在舞队的排头，队形转换后，他们的舞位也会有变化，但他们总是掌握舞蹈队形的变化与流动。

---

① 关于敦煌舞谱残卷的论述和对“字组”中各字所表示的舞蹈动作术语等，主要吸收采用下列论文的成果：(1)王克芬：《敦煌舞谱残卷探索》，1985年国际敦煌吐鲁番学术研讨会宣读论文，《舞蹈艺术》总第13辑第79页。(2)王克芬、柴剑虹：《敦煌舞谱的再探索》，《舞蹈艺术》1988年第4辑(总第25辑)第54页。(3)柴剑虹、王克芬：《新发现的敦煌酒令舞谱》，《人民日报(海外版)》1992年12月11日第7版。同时也融入了作者新的研究心得。

在唐人乐舞中，又有“从头”、“重头”、“遍头”等术语，大约均与乐章的结构有关。如“一曲四调歌八叠，从头便是断肠声”（白居易《河满子》）、“重重遍头别，一一拍心知”（白居易《杨柳枝二十韵》）、“四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促”（刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》）等。这里的“头”，都是指乐段的开始部分。宋人晏殊《木兰花》词所写“重头歌韵响铮琮，入破舞腰红乱旋”，则证明乐段不同舞蹈动作随之变化。① “头”字可能与舞者的头部动作有关。现存舞谱残卷中，除伯希和·3501号《遐方远》谱丙外，其余的“头”字均出现在各谱的最后一段字组中，也就是只在每一打令舞的末了才有“头”的动作，这是否与俯首饮酒的动作有关？如果有关，“头”所表示的动作，也绝不会仅仅是生活中俯首饮酒动作的原貌，应是舞蹈化了的。敦煌莫高窟297窟北周（公元557—581年）供养伎乐中在乐人伴奏下起舞的舞者，分明是移颈动头。这种颇具特色的舞蹈动作至今仍保存在新疆的民间舞中。在西域舞十分盛行的唐代，特别是地处丝绸之路要道的敦煌一带，很可能吸收这种舞姿在筵宴舞中。舞谱中的“头”字，很可能是提示人们先做一个动头的舞姿，然后再低头饮酒。

挼 挼的基本意思是“推”（见《说文解字段注》、《集韵》），另解“挼”，为“两手相切摩”之义。舞谱中的“挼”大概表示一种双手推搓的舞蹈动作。孟元老《东京梦华录》卷七载：“诸杂剧色……自殿陛对立，直至乐棚。每遇舞者入场，则排立者叉手，举左右肩，动足应拍，一齐群舞，谓之‘挼曲子’。”证明宋人的“挼曲子”舞包括了肩、手、足的动作在内。这里的“挼”应读如“挪”（nuó）。但唐人打令的“挼”似不尽相同，先看下面几句唐诗：

> 主第侯家最难见，挼歌按曲皆承诏。（元稹《五弦弹》）
> 争奈夜深抛耍令，舞来挼去使人劳。（李宣古《杜司空席上赋》）

① 刘攽《中山诗话》引晏殊词句后云：“重头、入破，皆弦管家语也。”

"挼歌"应是一种歌舞形式，而"舞来挼去"则明确证明"舞"与"挼"均是唐人酒宴打令舞蹈中的常见动作。这两种程式动作，反复多次交替进行，酒宴已至深夜，使人十分疲劳，故诗人发出了"舞来挼去使人劳"的叹息。

敦煌遗书中一些写卷内有几个字、词特别值得注意：伯希和·2609号《俗务要名林》写本收有"挼挱"一词，注音云："上，奴和反；下，苏和反。"斯坦因·6204号《字宝碎金》写卷除收有"手挼挨"一词外，还列有"挼酒"一词，注音云"挼，素回反"（音 suí）。斯坦因·2717号《字宝碎金》写卷在"平声字"中也列有"挼酒"一词。我们认为舞谱中的"挼"字，应该作 suí，当是"挼酒"动作的简称；而"挼酒"即"推酒"，是与"送酒"、"上酒"相应的。这使我们想到：打令舞蹈的许多动作都是与饮酒相关的（上酒、送酒、劝酒、辞酒、饮酒等）。宋人刘攽《中山诗话》中讲："唐人饮酒，以令为罚……大抵欲以酒劝，故始言'送'，而继承者辞之。摇首、挼舞之属，皆却之也。至八遍而穷，斯可受矣。"正说明"挼"即作推却不受的动作。

送　送即劝酒、敬酒。王绩《辛司法宅观妓》诗云："长袖随风管，促柱送鸾杯。"李群玉《索曲送酒》诗："烦君玉指轻拢撚，慢拨鸳鸯送一杯。"写的都是唐人打令送酒、敬酒的情景。送酒、劝饮必举酒杯，手执食具（杯、碗）的舞蹈形式，我国各族民间相当普遍。蒙古族的《盅碗舞》、黎族的《打盅舞》、新疆的《敬茶舞》，都是手执碗杯的舞蹈。这类舞蹈形式多半来自筵宴生活，唐人诗"春风南内百花时，道唱《梁州》急遍吹；揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖拏儿。"（张祜《悖拏儿舞》）描写皇帝用酒饭时，舞人悖拏儿随手拿碗即兴起舞。有学者认为"悖拏儿"和"婆伽儿"均是玄奘《大唐西域记》中提到的勃加夷城（今新疆皮山县境内）的不同音译①。若此说不错，那么"悖拏儿"就是勃加夷城送入唐宫的舞人。《婆伽儿》是列入唐代宫廷燕乐《龟兹乐》部的"解曲"曲名。新疆皮山县及附近的叶城县一带，有一种历史悠久的传统舞蹈——敬茶舞，这是向

① 激川：《龟兹乐舞初探》，《舞蹈论丛》1983年第1辑。

客人敬献茶水时跳的舞蹈，舞者将盛满茶水的碗托在手中，做出各种舞姿，身体俯仰、翻滚、旋转，手臂及手腕不停地移动缠绕，碗中茶水却始终没洒出来。有些动作难度较大，已含有技术表演的成分。20 世纪 50 年代初，这种民间舞仍有流传。

新疆拜城克孜尔千佛洞 135 窟穹庐顶上绘有一组颇具特色的条幅式伎乐图，其中有手执飘带和碗的舞人，还有手执排箫或击鼓的伎乐人形象。这些壁画所绘，很可能是当时当地十分流行的乐舞。在这开凿于公元 7 世纪的石窟中，碗舞生动具体地展现出来了：舞人半裸，披巾带，戴臂环，着裤，稍拧身，侧出胯；右手托碗于胸前，左臂手心向上作"按掌"姿，似正在做一双手对掌转动的舞蹈动作。新疆吐鲁番阿斯塔那墓出土十六国时期的宴饮乐舞壁画，上层是饮宴图，中层是乐舞表演图，下层是炊事图。在上层端坐的贵族中间，有一人双膝跪地，右手举碗向一贵族，左臂向身后斜张。这个人物的姿态不像生活中敬酒的样子，带有一定的舞蹈性，主要表现在那向后斜张的右臂上。这很可能是新疆地区古代流行的敬酒或献茶的舞蹈形象。

以上所举古诗、画及民间风俗，都明确地告诉我们：筵宴中敬酒或向宾客献茶自古都有起舞的习俗。敦煌舞谱残卷中的"送"，很可能表示了一套送酒、敬酒的舞蹈程式，也可以说是经过节奏化、舞蹈化所美化了的敬酒送酒的舞蹈动作组合。

唐人打令口号，朱熹《经世大训》引为"送摇招邀，三方一圆，分成四片，送在摇前"(《全唐诗》卷首句作"送摇招由")。刘攽《中山诗话》引作"急打急圆，慢打慢圆，分为四段，送在窑(摇)前"。两人所引有异，前者头两句是讲舞姿，后者头两句是讲节奏。每一酒令包含四个基本舞姿，或用快节奏，或用慢节奏动作"送"的舞蹈动作。"三方一圆"、"分成四片"(《全唐诗》作"分成四段")是指队形、场景和舞乐结构。刘攽又讲"至八遍而穷"，伯希和·3501 号、斯坦因·5643号两卷舞谱共存谱 24 个，基本上可确定完整者 21 谱。其中字组四段者 11 谱，八段者 6 谱。这两种结构正好与"分成四片(段)"、"至八遍而穷"的记载相吻合。"送在摇前"则正好证明敬酒的"送"的动作做完后，才接着做推让辞酒的"摇"的动

作，这才合乎情理。

摇 舞蹈工作者曾在甘肃、宁夏地区回族民间收集到一种具有悠久历史的传统舞步“摇摇摇”，主要特点是前行步伐中随动势较大幅度地向左右摆胯，舞姿与敦煌壁画中常见的“三道弯”式极为相似，与中原汉族地区的舞蹈风格迥异，证明敦煌一带至今仍有一些民族民间舞蹈保存了“三道弯”式的出胯舞态。这些交通不便的较偏僻地区，往往能较好保存历史悠久的某些传统舞蹈形式，至今仍有一些民族民间舞蹈保存“三道弯”式的出胯舞态。敦煌壁画、雕塑中这种侧出胯的松弛优美的造型十分普遍，正好印证敦煌一带自古以来就有这种以出胯为美的审美风尚。龙门唐窟的菩萨、伎乐石雕，体态风韵接近敦煌壁画与彩塑，但出胯幅度小一些。山西五台山佛光寺大殿内的35尊唐塑，同样具有富丽堂皇的风采，却没有一尊彩塑是出胯拧身的，无论坐、蹲、跪、立，都十分端正。可见同一时代不同地区的审美情趣是有区别的，地处中原的五台山，与胡汉杂居的丝路重镇敦煌就有明显的差别。

在解释唐人打令的“摇”时，朱熹认为是“摇手呼唤之意”，刘攽认为是“摇首”辞酒之义。我们认为，如果说“摇”是筵宴舞中的辞酒舞姿，那也决不会是简单的摇手摇头动作，而应是舞蹈一番来表示推却之意。“摇”可能有手的摇动，同时配合以身体出胯的摆动。这样的协调配合，可能是一种比较流行、同时也优美而耐人寻味的辞酒舞姿。

据 据，撠挶也(《说文解字》)。原指手的动作，但韩诗《豳风·鸱鸮》中“予手拮据”一句的解释与毛诗有所不同，认为是“口足为事”，所以后来人们往往将二释合一，说“拮据”是口手共有所作。舞谱中的“据”，有可能是“拮据”的简称，代表了手、口、足的协调动作。此外，“据”又可通“倨”，有“直项”之意。这就涉及头、颈的动作，“据”也应当包含了直颈昂首的“亮相”舞姿，是高贵端庄的舞蹈造型。

揖 几位前辈学者(如饶宗颐《敦煌曲》)认为是“揖”的别字。从打令劝饮来看，作揖请饮或谢饮，也是合理的；但揖让谢酒是常见动作，何以在现存的二十多个舞谱的字组中，仅《遐方远》谱乙

七段字组的中心部位出现一个"揖"字，颇使人费解。因此，"揩"字也可能是"搰"字的别写。敦煌伯希和·2609号《俗务要名林》中列有"搰"字，释为"掷之别名，王忽反"。斯坦因·6204号《字宝碎金》入声部则收有"手掉搰"词组。这里的"搰"即抛掷之意，在以劝饮为中心内容的打令舞蹈中，偶尔作抛掷酒杯的动作以添趣助兴，似乎还比较好理解。唐人刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》诗云："石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。……手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路遥。"接着描写情绪激扬、技巧繁难的《胡腾舞》表演。起舞时痛饮一杯美酒，随手抛掷杯盏，使人有一种粗犷豪放、挥洒自如的感觉①，也可以烘托热烈的欢宴气氛。因此，我们推测"搰"可能是"抛掷酒杯"的舞蹈动作。这种动作偶尔才用，并非常见舞姿，所以舞谱残卷中的"搰"字出现很少。斯坦因·5613号题年《南歌子》舞谱序词中有"近令前揖引单铺"，其中的"揖"字则不能作"搰"解了。

与 与，原写作"㪯"。可能表示两行舞队，一对一对舞人相互牵手，或对舞对穿的地位调度与两相对称的舞蹈动作。

请 请，可能来源于礼节性的舞蹈动作。南唐二陵出土的女舞俑，一手反叉腰间，一臂微曲作摊撑状，微出胯，稍拧身，姿态优美典雅，颇有一种请客入室或入座的感觉。

约 约，可解作绳，也可作缠束解。舞谱中的"约"，可能是一种有缠束感的舞蹈动作。我国古典舞和民间舞中，常有一种双臂在腰间一前一后甩动抱腰的动作。朝鲜族民间舞及苗族《踩鼓舞》等，都有这种双臂好似在腰间缠绕的舞蹈动作，自然、舒畅而优美。

舞 舞，所谓"手舞足蹈"，舞一般是指手臂的舞动。我国传统舞蹈中手、手臂的动作十分丰富，有"云手"、"幌手"、"兰花手"等。"山膀"、"顺风旗"等，也都是指手臂舞姿的动态。但敦煌舞谱残卷"舞"字所代表的舞蹈动作为何，尚待进一步探讨。

中外学者对敦煌"舞谱残卷"进行过不同程度的研究、探索，

① 白居易诗中亦有"不怕道狂挥玉爵，亦曾乘兴解金貂"之句。

但到目前为止，尚未全部破译出“舞谱”所记录的是何舞蹈动作，表示舞蹈动作术语的字组，如令、舞、送、据、挼、摇等，也还没有得出统一的、被公认为可信的解释。

敦煌舞谱残卷的研究，是中国舞蹈发展史研究的重要内容之一。这种研究，只有放在唐代社会生活及舞蹈活动的大背景下，放在古代舞蹈发展的历史长河中去进行探索，才能取得相应的成果。在根本不可能有摄像资料的情况下，要准确地解释唐、五代敦煌舞谱残卷的“字组”所表现的是何种舞蹈动作，确实是相当困难的。我们的解释只是一种尝试性的探索，以期有益于这一课题研究的深入。尽管如此，唐代舞谱的出现，有力地表明了当时舞蹈活动的普遍性；只有在舞蹈活动极为普遍、舞蹈艺术的发展较为成熟的时代，这种传播舞蹈的工具之一——“舞谱”，方能应运而生。

附：敦煌舞谱残卷舞曲谱例

1.《南歌子》三谱（录自《舞蹈艺术》第七辑柴剑虹整理之舞谱）

(1)

<table>
<tr><td colspan="2">序　词</td><td>两段：慢二、急三、慢二；令、挼三拍、舞，据单；急三中心送，中心慢拍两拍送</td></tr>
<tr><td rowspan="4">字组</td><td>1</td><td>令令　令送舞　送送　挼送挼　送据</td></tr>
<tr><td>2</td><td>舞摇　摇送摇　送送　挼送挼　挼据</td></tr>
<tr><td>3</td><td>舞按　挼送挼　送送　奇送奇　奇送</td></tr>
<tr><td>4</td><td>舞挼　挼拳挼　送送　据送头　头头</td></tr>
</table>

(2)

<table>
<tr><td colspan="2">序　词</td><td>两段：慢二、急三、慢二；令至据单，巡、轮各添两拍；急拍中心〔送〕，慢二头(?)当中心，慢拍送，令从送</td></tr>
<tr><td rowspan="4">字组</td><td>1</td><td>令令　令送舞　送摇　摇送挼　据据</td></tr>
<tr><td>2</td><td>舞舞　舞摇挼　摇送　挼摇挼　据送</td></tr>
<tr><td>3</td><td>〔舞舞〕　舞挼挼　挼送　挼挼奇　送据</td></tr>
<tr><td>4</td><td>〔舞挼　挼送挼　送〕送　头送头　头送</td></tr>
</table>

(3)

序	词	〔准前。令〕至据，单巡轮各添两拍；〔急拍中心送，打慢拍送〕
字组	1	送舞 舞送摇 挼送 据送据 据送
	2	舞舞 挼送舞 送摇 挼送挼 据送
	3	舞舞 舞送挼 舞送 挼送奇 据送
	4	舞舞 据送据 据送 头送头 头送

按上述三表，已经整理者修改。表内〔 〕中的字，为整理者所加。

2.《凤归云》三谱(以下各谱均据《唐人打令考》附录制表)

(1)

序	词	拍带令至据各三拍，双送裹令、挼，中心单送裹舞据头拍
字组	1	令送 送令送 送令 送舞舞舞送
	2	挼送 送挼送 送挼 送据送据据

(2)

序	词	准前令接三拍，舞据单打，《浣溪沙》拍改送
字组	1	令令 令送舞 挼送 挼送挼据送
	2	舞摇 摇送摇 挼送 挼送挼据送
	3	舞挼 挼送挼 奇送 奇送奇据送
	4	舞挼 挼送挼 据送 头送头头送

(3)

序	词	准前拍常令至据各三拍，打段前一拍，送破曲子
字组	1	送令 令送令 送舞 舞舞挼送挼
	2	送挼 据送据 送据 舞舞舞送摇

综上所述，唐代舞蹈表演、编导、舞蹈美术、舞谱等各个方面的成就充分表明：唐代舞蹈，特别是表演性舞蹈，已达到了相当高度的艺术与技术水平，形成了古代舞蹈第三个集大成的时代，也是舞蹈发展的高峰，为数众多、风格各异的舞蹈作品十分丰富，既各具特色，又具有某些相同的时代风貌和审美特征。初唐、盛唐的舞蹈作品，如《破阵乐》、《剑器》、《胡旋》等舞，都具有昂扬、挺拔、豪放之美，是人们崇尚欣欣向荣、振奋向上的精神气质的体现。盛唐之世，产生了为数众多、场面宏大、华丽和精美绝伦的舞蹈作品，如《立部伎》、《坐部伎》中的部分舞蹈及歌舞大曲《霓裳羽衣》、舞蹈《凌波曲》等等，它们是当时统治阶级追求高水平艺术享受和有效地进行政治宣传的产物，也是宫廷艺术家们广泛吸收多种乐舞因素编创的成功之作，同时也反映了大唐帝国的恢宏气度。“安史之乱”以后，国家多难，人民不安，曾显赫一时的《破阵乐》等舞蹈阵容已大大缩小，并失去了原有的健美雄姿。《新唐书·礼乐志》载：咸通年间（公元 860—874 年），藩镇舞《破阵乐》，舞人穿画甲、执旗帜仅十人而已，雄伟壮观的《立部伎》诸舞，难于成套演出，改用跳剑、弄丸等杂技代之。①《何满子》（乐曲出自玄宗朝，舞蹈出自文宗朝公元 835 年“甘露之变”时）、《叹百年》等著名悲舞虽出自宫中，但所显示的艺术情调与精神气质，却在一定程度上反映了大唐帝国走向衰败时舞蹈审美趣味的变化与时代脉搏的跳动是紧密相关的。而那些来自民间、扎根民间的舞蹈，如《剑器舞》、《柘枝舞》、《胡旋舞》等等，则以各种不同的方式顽强地发展流传，它们明朗、向上的精神风貌始终为人民所喜爱。时至今日，武、舞结合的诸多“剑舞”，仍具有与唐代《剑器舞》大致相同的特征：英姿飒爽，气势磅礴。我国的新疆及中亚一带民间，还保留着与唐代《胡旋舞》、《柘枝舞》、“龟兹舞”相近似的动律、舞姿，它

---

① 白居易《立部伎》诗：“立部伎，鼓笛喧；舞双剑，跳七丸；嫋巨索，掉长竿……”

们并不因时光的流逝、政治风云的变化而改变或消失。人民代代传习，长流不断，表明了传统文化（包括舞蹈文化）深厚的根基和相对的稳定性。

将历史记载与文物中的舞蹈形象相互印证研究，可以清晰地发现，大部分唐代舞蹈都具有明快、洒脱、豪健之美（图 83、84）。墓室壁画、舞俑及宗教艺术中的诸多舞蹈形象，无论是娱佛的伎乐天女，还是为主人及宾客起舞的歌舞伎人，他们都栩栩如生，充满活力，丰腴柔润的身姿手态，不但给人以美的享受，还体现了舞蹈的韵律和风格（图 85、86、87、88）；即使是失去人身自由、处于奴隶地位的歌舞伎人形象，也极少含胸低眉、抑郁悲切的体态和表情。



图 83　唐代佛座石刻舞人





图 84　唐代修定寺佛塔舞人砖雕


图85 唐代舞俑


图86 唐代舞俑


图87 唐代舞俑


图88 唐代舞俑

国势的强盛，开放豁达的社会风气，广取博采的创作和表演方法，构成了唐代舞蹈明快、健朗、绚丽、昂扬的风貌。

强盛的大唐帝国，在把我国古代舞蹈艺术的发展推向高峰的同

时，也对域外特别是亚洲邻国的舞蹈发展产生了深远影响，许多唐舞曾传入日本、朝鲜，名扬印度等国，至今日本雅乐舞蹈中仍保存了不少与我国唐舞同名的“唐乐”，如《破阵乐》、《春莺啭》、《团乱旋》等，且有舞图传世；朝鲜李朝仪轨厅刻印的《进馔仪轨》，不但有不少与唐舞同名的舞蹈图，如《剑器》、《春莺啭》等，且记录的各舞编创情况均与我国史籍所载相同，可见确系由我国传去的。当然，这些传入日本、朝鲜等国的“唐乐”，都已按照当地民族的舞蹈传统、审美要求加以改编创新了。日本与朝鲜两国的《春莺啭》舞图，舞名虽然相同，均称是由中国传入的唐代舞蹈，但服饰、舞态、风韵都截然不同，各自具有浓郁的日本舞风和朝鲜舞容。这些史事充分证明，辉煌的唐代舞蹈对世界舞蹈文化的发展与提高作出了巨大的贡献。

五代十国是唐末藩镇割据的继续和发展，只有南部中国较安定。南唐、西蜀等经济、文化比较发达，在乐舞方面南唐部分地继承了唐代遗制，但已远不如唐代兴盛。南唐后主“纤丽善舞”的宫嫔窅娘，以帛缠足，舞莲花中，“回旋有凌云之态”(见《南唐拾遗记》)。前蜀王王衍朝编制的极豪华的宫廷舞《折红莲队》，可算是唐代宫廷舞的余波。

第七章

舞蹈艺术发展的转折期——辽、宋、西夏、金代的舞蹈

（辽：公元916—1125年）
（宋：公元960—1279年）
（西夏：公元1032—1227年）
（金：公元1115—1234年）

宋朝的建立，结束了五代十国的分裂局面，但宋并未真正统一过全中国。从五代时即已立国的契丹（后改称“辽”），一直统治着长城内外。公元1038年，居住在青海一带的党项羌又建立了西夏国。辽、西夏和公元1115年女真族在东北建立的金，与两宋形成了长期对峙的局面，宋远不如唐国势强盛。自宋以后，我国逐渐进入封建社会后期。在社会上占统治地位的程朱理学，对桎梏人们的思想行为产生了巨大的影响，对舞蹈的发展也产生了一定的抑制作用。这一时期，舞蹈艺术的发展出现了转折性的变化。

一、辽代舞蹈的兼容精神

辽是东胡的一支契丹族建立的政权，公元916年立国时国号契

丹，后改称辽。辽幅员广阔，《辽史·地理志》载："东至于海，西至金山(今阿尔泰山)，暨于流沙，北至胪朐河(今蒙古克鲁伦河)，南至南沟(今河北南部的北沟河)，幅员万里。"建五京，以辽国都临潢府(今内蒙古巴林左旗附近)为上京，以大定府(今辽宁凌源西)为中京，以析津府(今北京)为南京，以大同府(今山西大同)为西京，以辽阳府(今辽宁辽阳)为东京，农业、手工业、矿冶业相当发达。五京都是具有一定规模的城市，其中尤以南京(今北京)最为繁荣。

辽统治下，有汉族人和其他许多过着游牧生活的少数民族人民。辽的统治者根据各个不同民族的生产、生活习惯，采用不同的治理方法，即所谓"以国制治契丹，以汉制待汉人"。① 这在尊重各民族风俗习惯的同时，也保存了各民族的文化传统(其中包括民族的舞蹈传统)。

辽的统治集团中，权势最大的是契丹贵族。汉族的知识分子多是通过科举而成为各级官吏的。在统治制度、宫廷礼仪方面，辽多模仿中原汉制，同时，对本民族的乐舞也予以一定重视和提倡。

(一)辽承唐舞倡诸舞

《辽史·乐志》载："辽有国乐，有雅乐，有大乐，有散乐，有铙歌、横吹乐……声气、歌辞、舞节，征诸太常，仪凤、教坊，不可得。"所谓雅乐、散乐、横吹等乐，都是汉唐历代王朝宫廷用乐，当然，其中许多"乐"本来自民间。统管礼仪祭祀乐舞的太常寺，政治地位最高，因而所掌握的这方面的乐舞资料也最丰富，所以歌词、舞节等只保存在太常寺，仪凤、教坊都不可得。重视太常寺，也是承袭前代传统。同书又载："辽有国乐，犹先王之风。其诸国乐，犹诸侯之风。"这里的"国乐"是指契丹民族的传统乐舞。"诸侯乐"是指辽统治下的各部族及各地区的传统乐舞。

对于辽宫廷用乐的情况，《辽史》中有较详记载：正月初一这一天，群臣向辽帝朝贺时，用四面乐悬的雅乐(这就是西周以后，

① 《辽史·百官志》。

历代封建王朝皇帝用乐的规格)。元旦举行宴会盛典时，用大乐演奏曲破(这里的“大乐”似指“大曲”，因“曲破”是唐宋大曲最后的快节奏舞曲。这是一段汉族传统乐舞演出，源于唐、宋艺术性较强、欣赏价值较高的歌舞大曲的最后舞段——“曲破”)，接着演“散乐”(多指民间乐舞杂技等)，最后表演角抵。角抵有时是百戏的别称，有时专指类似“摔跤”、“相扑”一类的竞赛。从北方游牧民族崇尚摔跤竞力的风俗分析，这里的压轴节目“角抵”是指一场群情炽热的摔跤比赛，特别是前面已有“散乐”表演，一般的民间乐舞、杂技、幻术等节目都应包括在“散乐”中了。

正月初一晚上，皇帝宫廷宴饮时用“国乐”。契丹民族的传统乐舞用在夜宴中，一方面说明辽的统治者对本民族乐舞的重视；另一方面说明这类生活气息浓郁、民族风格强烈的乐舞更生动活泼，更具娱乐性。

七月十三日，皇帝到离开行宫三十里的地方扎起帐篷住宿；十四日设宴，随从的各路军队，都演奏各自部落的乐舞，即《辽史·礼志》所称的“诸军部落从者皆动番乐”；十五日中元节，大摆筵宴，这时则用汉族乐舞。从宫廷礼乐制度的规定看，辽的最高统治者，从政治到经济，以至宫廷乐舞制度的设立制定，都贯彻了以契丹为主、兼顾汉族及其他民族的做法，对先进的汉族文化更予以特别重视。

在辽宫廷举行宴会招待各国使节时，各国使节为了向辽帝表示敬意，相继起舞祝酒。如辽太宗(耶律德光)会同三年(公元940年)，后晋宣徽使杨端、王眺等和各国使臣朝见辽帝，辽帝在便殿上赐酒宴。杨端、王眺起来向辽帝敬酒，同时表演歌舞。同年端午节，辽朝臣和各国使节都来向辽帝朝贺，按惯例设宴，辽帝命回鹘、敦煌两使臣表演本地歌舞。① 这时，离唐亡不远，唐代宫廷举行大宴，朝臣、公主、使臣向皇帝祝酒起舞的风俗，在辽的宫廷中得以保存。

辽天祚帝(耶律延禧)天庆二年(公元1112年)，辽帝到混同

① 《辽史·乐志·诸国乐》。

江，举行鱼宴，酒酣，他命各部落的酋长依次表演歌舞作乐，时有女直（女真）首领阿骨打"端立直视"推辞不肯起舞，辽帝认为他太傲慢，想借口把他杀了，以除后患，但萧奉先认为阿骨打没有大过失，杀他会造成不良影响，且女真国小，不会对辽有威胁，辽帝因此才没杀阿骨打。①

这些史事说明：皇宫举行盛宴，朝臣、酋长、使节起舞向皇帝敬酒，含有一定的礼节性，表达了对皇帝的敬意。这些即兴表演，多是各地的民族民间舞，既可活跃宴会气氛，又是不同风格舞蹈的展示。女真首领不愿向辽帝表示敬意，所以也不肯起舞，几乎由此遭到杀身之祸。事实上，女真本是个能歌善舞的民族，阿骨打不肯在辽帝面前起舞，完全是有意蔑视辽帝的行为。两年后（公元1114年）阿骨打发动了反辽战争，并于1115年正式称帝建元，国号大金。阿骨打在辽宫宴会上不肯为辽帝起舞的事，成了阿骨打反辽立国的前兆。宫廷宴会上的舞蹈活动，除有一定的娱乐作用外，往往带有相当浓厚的政治色彩。

辽宫中"大乐"，除上述含大曲外，主要是从后晋传入辽的唐代宫廷燕乐。据《辽史·乐志·大乐》载："辽国大乐，晋代所传。《杂礼》（《辽朝杂礼》）虽见坐部乐工左右各一百二人，盖亦以《景云》遗工充坐部。其坐、立部乐，自唐已亡，可考者唯《景云》四部乐舞而已……舞二十人，分四部：《景云乐》舞八人；《庆善乐》舞四人；《破阵乐》舞四人；《承天乐》舞四人……"上述四部乐名及舞人编制与唐代《坐部伎》"燕乐"部的编制完全相同。唐人杜佑作《通典》时，已经提到当时"坐部"、"立部"诸乐舞都已失传，仅存《景云乐》一部。辽宫中的"大乐"不仅保存着以《景云乐》为代表的这四部唐代小型燕乐，而且，特别值得注意的是：辽宫的《坐部伎》是以唐代《景云乐》的"遗工"充当的。由此，不仅可证辽代宫廷宴乐中的《坐部伎》是原封不动由唐宫的原班人马担任，而且可知辽对继承中原传统乐舞的重视。

辽代雅乐也极力仿效汉制。大同元年（公元947年），辽太宗

① 《辽史·乐志·诸国乐》。

(耶律德光)从汴梁返回北方时，得后晋太常寺的乐谱及宫悬乐架，即令有关官员送到辽的中京保存。辽代雅乐"十二安乐"本源于唐代，经梁、后唐、晋，传至辽。《辽史·乐志·雅乐》载："辽雅乐歌词，文阙不具，八音器数，大抵因唐之旧。"辽代"雅乐"承袭唐代是十分清楚的。

另据《辽史·乐志·散乐》载：后晋天福三年(公元938年)，"刘昫以伶官来归"，于是辽国才有了散乐。

辽不仅重视和继承唐代乐舞，与此同时，宋兴起的杂剧也已列入辽宫廷宴会典礼的重要节目，如辽册封皇后的典礼，要"呈百戏，角抵、戏马以为乐"；庆祝皇帝生日，有各种器乐演奏、歌唱，还有"杂剧进"、"歌曲破、角抵"等。举行宴会招待宋朝来使，也有器乐演奏、歌唱，"杂剧进"、"角抵"等。

在迎接南来的宋使时，辽也用本民族乐舞队相迎。如宋人张舜民《画墁录》载："契丹待南使，乐列三百余人。舞者更无回旋，止于顿挫、伸缩手足而已。"为了显示国威，契丹排列了三百余人的庞大乐舞队。但在舞蹈文化比较先进的宋人眼中，契丹民族的舞蹈没有高难度的旋转等动作，只是顿挫、伸缩手足罢了。恰恰是这两句简单的描写，绘出了北方少数民族舞蹈豪迈粗犷，节奏鲜明，动作流畅的线条有棱有角、时缩时伸的特殊风格；五代契丹画家胡瑰所绘《卓歇图》中着常服的舞人，正是这种"止于顿挫、伸缩手足"的契丹风格舞蹈形象。至今，北方蒙古族、鄂伦春族等民族的传统舞蹈仍具有上述特色。

离唐亡仅9年立国的辽代，其雅乐、宴乐及供欣赏娱乐的散乐等，既继承了汉唐的乐舞百戏，又保存着契丹及其他民族乐舞等，具有较广阔的兼容精神。

(二)辽代遗存的舞蹈形象

辽代遗存的文物中，有一些舞蹈形象为我们研究这一时代的舞蹈艺术提供了可贵的资料。河北宣化出土的天庆六年(公元1116年)辽墓壁画"散乐图"(图版36)上，有一支11人组成的完整乐队，中间有一矮小身材的舞人，戴幞头，身穿袍，脚穿靴，脚跟着

地，脚尖离地跷起，腰束带，双臂斜抱肘于胸前；上身右倾，向左侧腰，正翩翩起舞。舞人及乐人的服饰与后世戏曲服装十分近似，与宋代元符二年(公元1099年)赵大翁墓的乐舞壁画上的舞人装束几乎完全一样(图版37)。河北禹县白沙出土的宋代赵大翁墓壁画上乐舞场面的排列，基本与唐代一样：乐人分两边，成八字形，舞人在中间表演。

特别耐人寻味的是：房山云居寺的罗汉塔砖雕上的辽代乐舞群像，由于风化严重，许多形象已模糊不清，但那些依稀可见的舞人、乐人群像，足可使我们体察到契丹等北方少数民族那健朗明快豪迈的舞姿，舞者都着靴，这是游牧民族服饰的特点；曳长袖，又有吸收汉族传统舞蹈的痕迹。舞者姿态各异，有的抬腿、扬袖，回首仰望；有的斜身、曲腿，正欲踏舞；有的双臂张举，双腿交脚而立，似正做"骑马步"舞姿；有满面胡须的老人，正甩袖起舞；还有手执各种乐器的舞人，正拍板击鼓作舞，真是多姿多彩。在一些舞人中，间刻了一个个半圆龛，龛内都是汉装女乐舞人，多作坐姿，身披帔帛，或举臂而舞，或作各种奏乐姿。在这座宗教艺术建筑中，体现了契丹对汉民族文化的重视，同时也表现了民族文化融合交流的历史事实。特别引人注目的一块砖雕是：几个人抬着一个亭状物(如神楼，图版38)，很像历史记载中的"行像"，即抬着神像游行。这是在重大的宗教节日中举行的一种仪式，至今陕西韩城——司马迁的故乡，还有一种"祈雨舞"——《跳神楼》(也称《抬神楼》)。其表演形式就是几个青壮小伙子，抬着神像，边舞边行，有时参加舞蹈的人越来越多，情绪越来越激昂，舞步也越迈越有力；有时周围的人甚至会把抬神楼的小伙子们连同神楼一起举向空中。近千年前的砖雕形象与现今韩城的"跳神楼"民俗是何等相似，确是一脉相承的。这就不得不令人惊叹我国舞蹈文化传统的深厚和悠久。

在云居寺离寺门不远处有一座辽代石幢，石幢上也刻着乐舞人及飞天。石刻飞天，身披长带，御风而行。她们或托莲蕾，或托花盘(图版39)，似徜徉在云海空际。比较特殊的是那背上有双翅、双手合十的飞天，下身飘起的不是长裙裹着的腿脚，而是长长的尾

羽，这一形象分明由唐代敦煌壁画中“迦陵频迦”（人头鸟身之神）的形象衍化而来。石幢下部，刻有一圈生活气息极浓的乐舞人，中间舞人头戴幞头，身穿袍，束带，扬长袖而舞（图版40）。无论舞人或周围七个演奏琵琶、排箫、笛、拍板、吹管、弹琴、吹笙的乐人，服饰都差不多，与白沙宋墓、宣化辽墓汉装舞乐人大体相同。这些壁画与石刻都向我们展示了宋辽之际舞蹈与戏曲相互吸收影响、衔接发展的轨迹。

历史记载中，尚未发现具有代表性的辽代名舞，这也许是由于辽的主体民族契丹的舞蹈当时多半是民间自娱性（有时也兼具表演性）的活动，虽然十分生动活泼、豪健质朴，但并未发展成为一种独立的表演艺术，在正式的宫廷宴乐中看不到契丹民族的舞蹈，只有大臣、酋长、使节在宫宴中即兴表演本民族舞，向皇帝祝酒。作为正式宫廷宴乐的却是流传唐宋的“大曲”、“曲破”、《景云乐》等四部和杂剧、百戏等。

辽代保留下来的舞蹈史料不多，除《辽史·乐志》等少量文字史料外，更多的是辽代建筑中雕绘的舞蹈形象。除上述辽墓壁画、佛寺砖雕外，始建于辽代的应县木塔、内蒙古哲里木盟库伦旗出土的辽墓壁画等古建筑上的舞蹈形象，也是研究辽代舞蹈的珍贵资料。

世界驰名的应县木塔始建于辽清宁二年（公元1056年），有极高的工艺水平，没有用一根铁钉，却建造了高达67米的五层六檐高塔。经过大地震，仍巍然屹立。在该塔第一层安放巨大释迦牟尼像的殿堂上部，绘制了几个供养人，其服饰、风度、脸形、画风，均具盛唐风韵，显示了辽对盛唐文化的景仰、重视和仿效。

闻名全球的大同（辽的西京）华严寺辽塑菩萨，造型生动优美，神态典雅安详，栩栩如生，服饰装束华丽繁缛，盛唐风采，展露无遗。

内蒙古哲里木盟库伦旗发掘的六号辽墓，门额壁画有几个正奏乐起舞的盛装女伎形象（图版41）。中立舞者，作“顺风旗”姿，披帛拂袖而舞；左右两侧各立伴奏女乐人，服饰与舞者近似，颇具唐、宋风韵，从另一侧面显示出辽重视中原传统文化的史实。

另一辽朝时的陀罗尼幢台石上的乐舞浮雕（图 89），全石虽已残缺不全，但上面四个乐舞人形仍依稀可辨：第一人右腿半曲膝，脚掌着地，左腿向后弯，靠右膝部，双手捧箫吹奏；第二人一腿提起后掖，一腿半蹲，双臂曲肘，双肩和双腕向上纵起，加上腰间绸带向两侧飘起，整个形象很像在模仿鸟儿展翅飞翔作舞；第三人一腿挎搭于另腿之上，双臂相合，手中所持之物轮廓不清，也似一边奏乐一边作舞；第四人腿姿与第二人略同，双手举起横笛吹奏。乐舞人头上有飞天二身飘浮。



图 89　辽代陀罗尼经幢乐舞浮雕（摹本）

天津蓟县辽代独乐寺塔砖上，刻绘有一组十分生动的舞乐形象（图 90、91），有身披帛带、相对而舞的女子双人舞姿，有帛带飘逸的女子独舞，有手执长绸或双手捧物的汉装舞人，他们的舞姿很像今日流传的《秧歌》；还有身穿民族服装、足登长靴、满腮胡须的契丹人，他们或挥袖起舞，或一边演奏箫、拍板、鼓等乐器，一边舞蹈，生动活泼的形象，富有浓郁的民间色彩。

辽的建立及其后政治、经济、文化上的迅速发展和提高，在我国历史上起到了承前启后的作用，特别是对祖国北方领土的开发、巩固起到了很大的作用。辽代留下的舞蹈史料虽不多，但从已有的



图90 辽代天津蓟县独乐寺塔砖雕乐舞人（摹本）

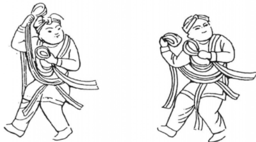


图91 辽代天津蓟县独乐寺塔砖雕乐舞人（摹本）

文字记载、墓室壁画、石刻、砖雕等研究，当时的舞蹈发展也起到了承前启后的作用，与中原舞蹈融会在戏曲中继续发展的趋势是相一致的。

二、宋代——古代舞蹈发展的转折点

随着唐王朝的覆灭，作为独立的表演品种的舞蹈艺术渐由盛转衰。宋代的国势虽不如唐王朝强盛，但是，与人们生活息息相关的舞蹈并未从此一蹶不振，而是在新的政治、经济、文化环境下曲折地发展演变着，成为中华古代舞蹈史上盛衰兼具的时期，其主要特

征是：民间歌舞盛况空前；有一定情节和人物，孕育了后世戏曲艺术及多种艺术形式（如“大曲”）等进一步发展；纯舞衰落，舞蹈中戏剧性因素增强。许多前代表演性舞蹈作品失传，大量传统的舞蹈技术、技巧为新兴的南戏杂剧艺术所吸收和发扬，融入戏曲中的舞蹈继续向前发展。

（一）繁盛的民间歌舞

宋代，活跃在广大农村、城镇的“村歌社舞”空前繁盛，成为中华舞蹈史上重大转折期的明显特征。宋代的民间舞蹈，品种之丰富，流传之普遍，艺术表演水平之高，已能够与宫廷舞蹈平分秋色，文人学士谈艺时，往往把二者相提并论。宋人吴处厚《青箱杂记》说：“今世乐艺，亦两般格调，若朝廷供应，忌粗野嘲哳，至于村歌社舞，则又喜焉。”他充分肯定了民间歌舞表达人们欢娱愉悦心情的功能以及它的基本特征。

两宋时期，由于手工业、商业和对外贸易的进一步发达，城镇数量增加、规模扩大，人口也大批流向都市。随着城市经济的繁荣，手工业者、商人、小贩等市民阶层集生产、生活、信仰、娱乐等多种功能于一体的行会、社等应运而生。逢年过节，有组织的、自娱兼表演的舞蹈活动十分活跃。许多不再由宫廷长期俸养、必须自谋生路的专业歌舞艺人与农村优秀舞人乐伎一起涌向城市，形成一支为城镇百姓表演的专业队伍。他们组成班社，开辟固定的表演场地，相互在艺术创造和表演上展开竞争，争夺观众，这一切为舞蹈艺术向商品化和剧场化过渡准备了条件，并促进了舞蹈技艺的不断提高。

城市固定表演场所瓦子、勾栏的建立，为艺人提供了谋生和传授技艺的场所，他们在互相切磋和竞争中，促进了各种表演技艺的吸收、融合。

城镇、乡村民间歌舞的盛况，宋词中多有反映，如仇远《爱月夜眠迟》：“趁凌波步影，笑拾遗簪，元宵相次近也，沙河箫鼓，恰是如今。行行舞袖歌裙。归还不管更深。”丘峦《浣溪纱》：“俊游人在笑声中，罗绮十行眉黛绿，银花千炬簇连红。座中争看黑头

公。”又如刘辰翁《金缕曲》“陌上踏歌来何暮，收得黄云如土”等，描述的是人们在元宵佳节涌上街巷，歌舞笑乐，十分热闹，各色舞队穿梭往来，观众争先恐后地挤拥着。词中“行行舞袖歌裙”、“罗绮十行眉黛绿”，都是说民间“舞队”的表演风貌。

宋代民间欢庆节日，以歌舞为主，“舞队”是指包括武术、杂技、说唱等的游行表演，当时称之为“社火”。范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》诗有“轻薄行歌过，颠狂社舞呈”，并自注：“民间鼓乐谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑。”《水浒全传》中也有元宵佳节“呈赛诸般社火”的描写。近人张相释“社火”为“集各种杂耍为之，非人多莫办，故曰一火(伙)”；也有人认为社火来自于祭社乐舞习俗。民间“舞队”的活动规模十分可观，名目也很丰富。每年腊月下旬开始，就陆续有舞队出动，到正月初一后日渐增多，至元宵节达到高潮。《武林旧事·元夕》说：舞队“其多至数十(或作千)百队”，“并五夜……诸舞队次第簇拥前后，连亘十余里，锦绣填委，箫鼓振作，耳不暇给”。

“舞队”表演技艺的名目，《东京梦华录》、《梦粱录》、《西湖老人繁胜录》、《都城纪胜》均有记载，《武林旧事·舞队》所记更为详尽，节目有：大小全棚傀儡、快活三郎、瞎判官、细旦、夹棒、男女竹马、男女杵歌、大小斫刀鲍老、交衮鲍老、诸国献宝、穿心国人贡、孙武子教女兵、六国朝、四国朝、遏云社、绯绿社、胡女、凤阮嵇琴、扑蝴蝶、回阳丹、大(一作火)乐、瓦盆鼓、焦锤架儿、乔三教、乔迎酒、乔亲事、乔乐神、乔捉蛇、乔学堂、乔宅眷、乔像生、乔师娘、独自乔、地仙、旱划船、教象、装态、村田乐、鼓板、踏跷、扑旗、抱锣装鬼、狮豹、蛮牌、十斋郎、耍和尚、刘衮、货郎、打娇惜，等等。由这节目名称可以窥见当时舞队的表演形式与内容之丰富多彩。从这些名目中还可以得知，纯粹的舞蹈表演节目并不多，大多是杂技、歌唱、舞蹈化的武术和体技表演，也有许多是以舞蹈动态语言为主的戏剧性小品，诸如《孙武子教女兵》以及许多的“乔××”。“乔”在这里可以理解为“乔装”、模仿和扮演之意。可见此时的舞蹈艺术正在为表现情节、人物服务，逐渐融入戏曲发展的进程中。

宋代民间“舞队”中舞蹈性较强的作品大致有以下几种：

1.《村田乐》和《讶鼓》

《村田乐》是一种表现农村劳动生活的民间歌舞，乡土气息浓郁。范成大曾有诗描述临安灯节上表演该舞的情景：“村田蓑笠野，街市管弦清。”前句下自注“村田乐”。此舞一直流传到明代，明人朱有燉《黄钟醉花阴》散套有“贺贺贺，一起舞起《村田乐》”的记载。

据李开方、李安福《陕北秧歌史料的重大发现》一文介绍，1983年发现于陕北甘泉宋金古墓中的两块舞蹈画像砖，生动地镌刻了一位上穿对襟短汗衫、下着大裆缠腰裤、头扎包巾的男青年，双手托一绸子结成的绣球，喜气盎然地扭舞的造型。那倾身扭腰屈膝撩腿，彩绸拖曳的身姿步态，极类似现今仍流传着的陕北秧歌舞。甘泉宋金墓之舞蹈画像砖可以用来印证《村田乐》的基本舞蹈形象。

《讶鼓》，也写作《迓鼓》、《砑鼓》，是一种以击鼓伴奏为特征的歌舞形式，其间常穿插装扮各种人物表演的情节性舞蹈小品，类似今天秧歌队中的小场子。元宵节表演《讶鼓》的风习，由宋至元、明、清，一直流传不衰。《宣和遗事》前集下记述12月预赏元宵时“《讶鼓》通宵，华灯竞起，五夜齐开”。《词林摘艳》：“社火将讶鼓敲，游人把灯乱挑。”元人张可久《折桂令·幽居次韵》曲：“撺断着小丫环，舞元宵《迓鼓》。”明人朱有燉《黄钟醉花阴》散套：“放烟火，烘烘接太微；舞《讶鼓》，欢声恰似雷。”届时常和其他技艺穿插着表演，明人郭勋《雍熙乐府·一枝花》灯词有“呀！鼓乐如雷，弦管声齐，一壁厢踏着高跷，一壁厢踏着《讶鼓》，一壁厢舞着白旗”的描述。《讶鼓》扮演各种人物情态的特征，也被文人墨客用作比喻，朱熹的《朱子语类》在讥讽某些华而不实的文章时曾经说过：“如舞《讶鼓》然，其间男子、妇人、僧道、杂色，无所不有，但都是假的。”所以在有的记载中称其为《讶鼓戏》。

关于《讶鼓》名称的来历，其说不一。《类说》引宋人范正敏《遁斋闲览》：“讶鼓戏：王子淳初平熙河（今河套地区），教军士为讶鼓之戏，遂盛行于世。其举动舞按之节与优人之词，皆子淳所制

也。或云子淳与西人对阵，命军士百人装为讶鼓队，绕出军前，虏见皆惊愕，乃奋兵进击，大破之。”宋人彭乘《续墨客挥犀》也有类似记载。从中可以看出，王子淳可能利用民间固有的《讶鼓》歌舞形式并编舞填词，但初创者恐不是他。清人俞樾《茶香室续钞》认为，宋人的“衙鼓格”和元人的《村里讶鼓》曲名，都是“图官衙严鼓之节也。‘衙’讹为‘迓’。曲名《村里迓鼓》者，以村里而效官衙，其装态声节，必多可笑者，故以是名之”。这种说法也有一定道理，认为民间节日中的这种锣鼓点是效仿衙门的鼓声及节奏特点，开始叫“衙鼓”，因“衙”“迓”同音，遂叫成了“迓鼓”。民间许多事物，原无统一名称，常用与其有联系的事物作比附，这种现象可能也存在于民间艺术形式中。①

2.《十斋郎》与《鲍老》

《十斋郎》，也称《舞斋郎》。“斋郎”是唐宋时代掌管太庙或郊社祭祀仪式的一般官员，本应讲求仪表端正无疾，但在宋代这一官位可用钱捐买，故称职者不多，人们便用舞蹈予以讽刺。《十斋郎》即以风趣怪异的形态，刻画了那些笨拙无能、滑稽可笑的官员的丑陋形象，编人民间舞队表演。宋人叶绍翁《四朝闻见录》记有赵师羿“舞《斋郎》以悦(韩)侂胄之四夫人”之事。《张蜕庵诗集》也有“小儿舞袖学斋郎，大女笑看旁鼓簧”的描写，可以想见这种舞蹈在当时广泛流传和为人们所喜闻乐见的情形。

《鲍老》，或称《舞鲍老》，民间舞队中的滑稽舞蹈。从杨大年《傀儡诗》“鲍老当筵笑郭郎，笑他舞袖太郎当，若教鲍老当筵舞，转觉郎当舞袖长”的记载来看，鲍老和傀儡戏的引舞者郭郎一样，也是一个滑稽可笑的人物。《武林旧事》有“傀儡舞‘鲍老’”的记载。用傀儡表演，大约是鲍老舞的常见形式。宋代民间舞队中的“鲍老”，可能是人学傀儡，傀儡学人的动态而舞。《水浒全传》第三十三回写到宋江看“社火”的情景：“那舞‘鲍老’的，身躯扭得村村势势的，宋江看了，呵呵大笑。”可见那笨拙诙谐的丑态十分逗人喜爱。此舞在节日舞队中很受欢迎，有时规模很大，并带有不同

① 参见费秉勋：《宋舞杂考》，《舞蹈艺术》总第17辑。

的地方特色。《西湖老人繁胜录》载"福建'鲍老'一社有三百余人，川'鲍老'亦有一百余人"，可能是各地同乡会组织的舞队。"鲍老"的种类也有好几种，如"交衮鲍老"、"斫刀鲍老"等，还形成了有关鲍老舞动作、队形程式的"鲍老掇"，被收录于《德寿宫舞谱》中。

"鲍老"舞一直传至明代。明人朱有燉《诚斋散套》有"天棚乐，响云霓，鲍老街前舞，鬼神见惊人"、"一壁厢舞鲍老，仕女每(们)打扮的清标"等记载。

3. 《装神鬼》与《傩舞》

《装神鬼》，简称"神鬼"，是宋代民间舞队和百戏中的舞蹈类别。这类舞蹈名目很多，像《抱锣》、《舞判》、《硬鬼》、《歇帐》、《七圣刀》、《哑杂剧》等等皆是，主要在每年腊月到次年元宵节的广场舞队中表演。"装神鬼"中的各个节目，几乎都以一声爆仗的鸣响和燃烧的烟火相接，扮着各种怪异鬼神形象的舞者轮番出场表演。《东京梦华录》卷七"驾登宝津楼诸军呈百戏"条，对这些舞蹈有较详尽的描述(以下各个节目的具体表演情况，除另注明出处者，均出自此书)。如在一声爆仗响过后，有一面涂青绿、戴面具金睛、饰以豹皮锦绣看带之类的人物上场舞蹈，叫做《硬鬼》。他或执刀斧，或执杵棒之类，作脚步蘸立，表演驱捉情状。忽有一阵爆仗响，接着烟火出，烟雾消散处，以青幕围绕排列着数十名假面异服、如同祠庙中神鬼塑像一般的人物，谓之《歇帐》。此外还有：

《抱锣》，属"装神鬼"一类的假面舞蹈，常和《硬鬼》、《歇帐》等穿插表演。其表演情况是：烟火大起，有假面披发、口吐狼牙烟火、扮着鬼神状的舞者上场，他穿的是"青帖金花短后之衣，帖金皂袴"，赤着脚，提着大铜锣；随着身姿的变化进退舞蹈，有时绕场跳跃，有时就地放烟火，这称作《抱锣》。

《舞判》，或称《跳钟馗》。表演时，在一声爆仗响过之后，有戴假面挂长髯、展裹绿袍、脚穿靴、手执笏(古代书写用的竹片)、扮成钟馗模样的舞者出场，旁一人以小锣相招，和着锣声起舞，叫作《舞判》。钟馗是传说中捉鬼、啖鬼的神，有关他来历的传说，沈括《梦溪笔谈·补笔谈》卷三引文载，相传开元年间，明皇忽然得了恶性疟疾，久治不愈，夜梦一大鬼"顶破帽，衣蓝袍，束角

带，径捉小鬼，以指刳其目，擘而啖之”。大鬼自称是终南山进士钟馗，“因应举不捷，触殿阶而死，奉旨赐绿袍而葬，誓除天下虚耗妖孽”。唐明皇醒后病即痊愈，就命吴道子画了一幅“钟馗图”，竟与他梦中所见完全一致，便赞道：“是卿与朕同梦耳，何肖如此哉!”重赏百金，并将画悬挂于后宰门。后世多仿作以为祛邪。

宋代民间舞蹈中的钟馗，是一个面丑心善、可敬可爱的形象。《梦粱录》卷六载，南宋时每当腊月，街市上一伙伙驱祟“打夜胡”舞队里和宫廷大傩仪式中，都有判官钟馗的形象。由于此种形象往往和神话传说相联系，带有一定的情节性，故自宋以后开始出现戏剧化趋势，明杂剧《闹钟馗》以及今天舞台上犹存的众多钟馗戏，如《钟馗嫁妹》等，可以说都是来自宋代《舞判》的舞蹈性极强的戏曲精品，已成为许多京剧大师的拿手剧目。这些钟馗戏的舞蹈编排十分成功，将一些技巧很高、难度很大的舞蹈动作，美妙、严密地组织在一起，体现歌唱内容，随着歌声起落，舞蹈动作也随之句逗清晰、节奏鲜明地一组组地出现；每次停顿都会在舞台上呈现一个新颖的造型，构成精美的画面；画面与造型的中心人物，始终是钟馗，舞台气氛十分活跃，虽然是个“鬼戏”，却充满生气与美感。

《哑杂剧》，是“装神鬼”这组节目中舞蹈性和情节性都较强的一段类似“舞剧”的表演。它的表演情况是：“继有二三瘦瘠、以粉涂身，金睛白面，如骷髅状。系锦绣围肚看带，手执软仗，各作魁谐趋跄，举止若排(俳)戏。谓之《哑杂剧》。”这种跌跌撞撞、动作滑稽的舞蹈，很像是在表演着骷髅鬼怪们被驱捉时狼狈逃窜的情景，因此有人认为《抱锣》、《硬鬼》、《舞判》、《哑杂剧》四个项目实际上贯穿着一个故事情节，可能是由古代驱傩之礼演化来的；也可能是“判官驱鬼”或“钟馗捉鬼”，因为这四个项目的舞人均扮神鬼样。

《傩舞》与《大傩图》是用面具舞蹈的形式举行驱鬼逐疫仪式的舞蹈，我们称之为《傩舞》。《傩舞》在两宋时期也很盛行。除夕之夜，除宫中要举行千百人参加的大傩仪外，街巷村落也有群众性的驱傩队舞。据陆游《老学庵笔记》卷一载，宋徽宗政和年间(公元1111—1115年)，汴京举行大傩，桂林地区贡面具，初闻只有“一

副”，嫌其太少，后方知“乃是以八百枚为一副，老少妍陋无一相似者，乃大惊”。傩面制作如此多样而精致，可见傩在民间流传之盛。周去非《岭外代答》卷七也说，桂林的傩队，从北宋初年就名闻京师，有“诸军傩”，又有“百姓傩”，他们的表演似乎比中原京城地区还要精彩。宋代傩仪的主要形式与前代大体相同，但其中装扮的神有很大的变化，原有的方相氏、十二兽、侲子等被门神、判官、钟馗、六丁、六甲等世俗神所代替；从钟馗、小妹等人物配备看，可能穿插有类似于带情节的戏曲小品表演。

宋代的《大傩图》(图92)是现藏于故宫博物院的珍品，因后人所标画题的缘故，一向被认为是宋代民间“大傩”图像。近年有的学者经多方考察论证，认为该画所绘是迎春仪式中宋代民间舞队的



图92　宋代大傩图(摹本)

形象。其主要理由是：(1)驱鬼逐疫是一场与疫疠恶鬼的殊死搏斗，动作应该是模拟追逐扑杀而呈雄健勇猛之态，而此图人物神情动态和整个画幅气氛却显现出一派诙谐滑稽的生活情趣；(2)大傩仪因驱鬼逐疫之需，诸神均执戈扬盾、挥刀射箭，而此图人物一般都持畚箕、水瓢、扇子等生活用具；(3)驱傩仪要在室内或墓穴进行，而此图所绘分明是在街头或广场所作的表演活动；(4)图中12

个人物的服饰、动作不一致，神态各异，但首尾相顾彼此呼应，组成了一个类似今秧歌队中的“龙摆尾”或“满天星”队形正在表演的场面；(5)人物形象并不狰狞可怖，他们的服饰、舞具多是和春天、农事有关的蛾蝶禽羽、蚌蛤蛙鳖等，其中在舞尾位置的人头顶牛角，象征春牛；(6)从一些人或肩扛多余衣巾，或腰系渔鼓，或头顶大蝴蝶、背负大蚌壳等来看，又像是为表演其他小型节目(如《村田乐》、《扑蝴蝶》、《渔翁捉蚌》之类)而准备的服装道具。这正是民间舞队分合自如表演方式的形象反映。

4. 舞蹈化的武术——《斫刀》、《舞蛮牌》等

《斫刀》，有时也写作《倬刀》、《棹刀》，或称《七圣刀》，虽属“装神鬼”一类，但更明显的特征是舞蹈化与带情节的武术、技击表演，类似的还有《舞蛮牌》、《剑舞》、《抹跄板落》等。这类舞蹈虽已融入了更多的武术技艺借以吸引观众，但其主要艺术特征还是舞蹈。从它有音乐伴奏看(如表演《舞蛮牌》时，乐部要奏《琴家弄令》和《蛮牌令》，《抹跄板落》有小锣伴奏等)，动作当有较强的节奏性与规定性；从他们作鬼神装扮看，又当有人物身份和情节，并非单纯的武术表演或以真正武功争较胜负。《东京梦华录》卷七记载的《七圣刀》表演场景是：开始时响一声爆仗，在烟火弥漫之际，七个“披发文身、着青纱短后之衣、锦绣围肚看带”的人物出场，除一人戴“金花小帽执白旗”外，其余都裹着头巾。他们执真刀，互相格斗击刺，作出破面剖心之势。舞蹈惊险，气氛神异。

《舞蛮牌》表演情景为：在乐部所奏《琴家弄令》的乐声中，一百多个“花妆轻健”的军士出场，前列举旗帜，其余的各执雉尾、蛮牌、木刀，在后列作礼节性的“拜舞”；然后舞蹈变化出“开门”、“夺桥”等阵势，继而列出半圆形的“偃月阵”。当乐部又奏《蛮牌令》时，两人出阵对舞，作击刺之状，一人作奋击之势，一人作“僵仆”败倒。这一段双人对打对舞之后，又有五至七对群体对打表演，或以枪对牌，或以剑对牌等对打对舞等。

《抹跄板落》一舞蹈的名称有两个主要特征：面部化妆和特有技巧。一百多个演员均以黄白粉涂其面，谓之“抹跄”，他们装束各异：“或巾裹，或双髻，各着杂色半臂，围肚看带”。表演时，

由一击小铜锣者引导舞队出场，他们排列成行，各执木棹刀一口，在击锣者的呼喊指挥下拜舞，并数次变换“阵子”（队形）；形成一字阵后，开始两两出阵格斗，作夺刀击刺等各种姿态；最后，一人弃刀，就地掷身作背向后倒状，着地有声，这叫做“板落”；数十对舞者都做类似的表演后，方才结束。此处所述，很像至今流传在戏曲舞蹈中的“僵尸”（身躯直接向后笔挺倒下）或“摔锞子”（纵身跃起腿与臂上抬，脊背着地倒下）。无论所指为哪一种，无疑都属难度极高的表演技巧。“数十对”表演者皆能掌握它，说明当时技艺水平高的民间歌舞艺人是相当多的。此外与《斫刀》相类的《舞剑》，在民间舞队中也有表演，《都城纪胜 · 瓦舍众技》中就有《舞剑》名目。

这种表现古代战阵生活的舞蹈，与古老的《干戚舞》和周代的《大武》、唐代的《破阵乐》和流传至今的《盾牌舞》，以及戏曲中的各种“把子功”等等的传承关系是十分显明的。

宋代民间拟兽舞《狮豹》，是为人们熟悉喜爱的传统舞蹈，实际上早在唐代就已流行。宋代的《狮豹》，《东京梦华录》卷七记载：“次《狮豹》入场，坐作进退奋迅举止毕。”《西湖老人繁胜录》和《武林旧事》卷二“舞队”条，均列有《狮豹》名目。南宋苏汉臣所绘《百子嬉春图》（藏故宫博物院）中的《狮子舞》（图 93）：两个小儿披狮皮装扮成一头大狮子，旁边四小儿或牵狮头，或持小鼓追赶狮子，或舞蹈嬉戏。宋人陈旸《乐书》所绘《狮舞图》（图 94），纹饰更为繁缛华丽，极可能是宫廷《狮子舞》的装扮，都是宋代表演《狮子舞》的生动写照。



图 93　宋代《百子嬉春图 · 狮子舞》（摹本）



图94 宋代陈旸《乐书》狮子舞图(摹本)

抬阁、飘色的源头"乘肩舞队"，是南宋临安街头很有特色的一种舞队，特征是少女乘在成人肩头作舞。《武林旧事·元夕》说："都城自旧岁冬孟驾回，则已有乘肩小女、鼓吹舞绾者数十队……自此以后，每夕皆然。"《梦粱录·伎乐》说："街市有乐人三五为队，擎一二女童舞旋。"舞者是乘在别人肩头或被举在空中作舞，舞态主要靠袅娜腰肢和柔软手臂来表现。宋人吴文英的《玉楼春》词对这种舞队的表演情貌和舞者的服饰、心态有十分生动的描述："茸茸狸帽遮眉额，金蝉罗翦胡衫窄；乘肩争看小腰身，倦态强随闻鼓笛。问称家住城东陌，欲买千金应不惜；归来困顿殢春眠，犹梦婆娑斜趁拍。"从服饰特点和伴奏乐器看来，此舞似由西北传入中原，故带有某些"胡"风。舞者在笛和鼓伴奏下，以婆娑的优美舞姿，在高于人群之上的更大空间中表演，十分诱人。至今在安徽《花鼓灯》的"大场"(集体舞)中还有"兰花"女站在小伙子肩上作舞的场景；"抬阁"、"飘色"也保留了类似的表演形式，它们似与乘肩舞队有一定的承继关系。

此外，民间舞队中《竹马》、《旱龙船》、《扑蝴蝶》、《耍和尚》、《腰鼓》、《舞番乐》等，都是很有特色、受人喜爱、流传久远的民间舞蹈，但是关于它们在宋代表演情况的记载却很少。从宋人范成大《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》诗句"旱船遥似泛"及自注"夹道陆行，为竞渡之乐，谓之《划旱船》"来看，当时表演的是

龙舟竞渡的情景。苏轼有"腰鼓百面如春雷"诗句，梅圣俞有"露台鼓吹声不休，腰鼓百面红臂鞲。先打《六幺》后《梁州》，棚帘夹道多夭柔"诗句，可见《腰鼓舞》的场面已经十分盛大，上百人的腰鼓队击鼓起舞，声如响雷，惊天动地，和着唐代流传下来的名曲——《六幺》与《凉州》的节奏，行进在"棚帘夹道"的街市之上，壮观至极。《舞番乐》，仅从舞名也可看出，是少数民族的舞蹈表演。四川大足石窟宝顶山有幅"六师外道"石刻：六个外道听到谤佛不孝的话后，喜不自禁，有的奏乐，有的舞蹈。其中一男舞者正揽袖勾腿、张口欢笑而舞，此人高鼻深目，为胡人像，这也许是宋代的雕工塑匠捕捉了西域少数民族舞蹈而创造的艺术形象，可见宋代汉族与各少数民族的乐舞交流是很频繁的。

北宋时期，由于农业、手工业、商业的发展，对外贸易发达，出现许多人口众多、交通发达的大城市。随着城市经济的繁荣、行会制度的盛行，民间节日自娱兼表演的舞蹈活动十分兴盛，各种专业艺人，绝大部分不再依附于皇室贵族生活和进行艺术创作，而是转向广大民间，在比较自由的天地里自谋生路，为表达人民的意愿，进行艺术创造，各种表演艺术特别是戏曲，因而得到很大发展。

北宋的汴梁（今河南开封）、南宋的临安（今浙江杭州）有许多"瓦子"，也叫"瓦市"或"瓦舍"，"瓦子"里面有"勾栏"或"游棚"，是专门表演各种技艺的固定场所。"勾栏"的建立，对维持艺人生活、传授和提高技艺，以及艺人之间相互学习、竞争，各种表演艺术门类相互吸收融合，都起到了相当大的推动作用。

北宋汴梁"瓦子"众多，据《东京梦华录》载，其中"勾栏"有五十余座，最大的可容千人，观看表演的人十分踊跃，"不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是"。

南宋临安城内外有瓦子三十多个，据《西湖老人繁胜录》载，北瓦规模最大，有"勾栏"十三座。这十三个表演场地，可以同时演出。

勾栏瓦子里作为营业性演出的技艺种类繁多，有杂剧、杂技、说书、说诨话（类相声）、影戏、卖嘌唱、诸宫调（音乐歌唱）、相扑、舞旋等，真是百戏杂陈。《舞旋》、《舞蕃乐》、《花鼓》等，则

是重要的舞蹈节目。① 上述民间舞队中的《舞判》、《舞蛮牌》、《砍刀》等也常在勾栏演出。

“舞旋”，无疑是指专门的舞蹈表演，旋转动作可能是当时舞蹈中的重要技巧，所以把部分舞蹈节目称为“舞旋”。至今各种旋转技巧，仍是各类舞蹈基本功中的重要组成部分。

《舞蕃乐》是少数民族舞蹈。宋代与少数民族建立的政权辽、西夏、金长期对峙，虽然常发生争战，但也有和睦相处、友好往来的时候，这样的社会情况也促使了各族之间舞蹈文化的交流。风格迥异的少数民族舞蹈在南宋京城临安的瓦子里演出也就是十分自然的事了。

“花鼓”舞，至今在我国各地流传，且各地“花鼓”打法不同，风格各异，其共同特点是边击鼓，边舞蹈，有时还加上歌唱。是群众节日的自娱歌舞，有时也作为表演性歌舞演出，历代有不少流浪艺人，靠打“花鼓”献艺谋生。

“扑旗子”，至今戏曲舞蹈中仍有“扑旗子”这个舞蹈术语，连表演形式也与宋代基本相同。宋代演“扑旗子”时，一个戴红头巾的人，手持两面白旗“跳跃旋风而舞”。而今天戏曲表演中，常把“扑旗子”用在炽热激烈的战争打斗场面。旗子飘拂卷扬，与筋斗、腾跃、滚翻等高难度技巧动作紧密配合，丝丝入扣，分毫不差，人在旗中飞舞，旗在人中卷扬，这是武术与舞蹈的巧妙结合。旗子的颜色按剧情不同而定，水战时多用浅绿淡蓝，陆战时多用红旗，以烘托热烈红火的战斗气氛。

戏曲广泛吸纳各种舞蹈因素，丰富自身表现手段的史实，显示无遗。

除上述各种民间舞蹈之外，宋代还流行一种由“踏歌”转化来的歌舞形式《转踏》，又称《传踏》或《缠达》，歌调称为《调笑》。晁补之《调笑》致语有“欲识风谣之变，请观《调笑》之传”，可见是一种舞态翩跹十分可观的节目。表演中有舞，有歌，也有勾队、放

---

① 所列各技艺名目及表演情况，均见《东京梦华录》、《西湖老人繁胜录》、《梦粱录》、《都城纪胜》。

队、致词、念骈语等类似队舞的某些程式。现所能见到的《调笑》（转踏）作品，大多是一诗一歌合为一段，或咏叹古代美女名士（如晁补之《调笑》），或赞美古迹胜景（洪适《番禺调笑》），也有歌颂四季渔织劳作的（洪适《渔家傲引》）。每部作品的段数多少不等，每一段均叙述一定的故事情节，但每个段落的内容却相对独立，并不接叙；每一段中诗歌的衔接又都以前段诗歌最后一句的最后两个字，作为下一段诗歌开头两个字，“顶针相续”地契合起来，有如音乐的回文歌，首尾相联，循环不已。也许正是《梦粱录》所谓“缠达……只有两腔迎互循环”的特有格式吧！以秦观《调笑令》的第一段为例：“王昭君。诗曰：汉宫选女适单于，明妃敛袂登毡车……独抱琵琶恨更深，汉宫不见空回顾。曲子：回顾。汉宫路。……未央宫殿知何处。目送征鸿南去。”以下各段分别咏唱崔徽、无双、灼灼、盼盼、崔莺莺等。

从每段内容变换迅速和各段诗词咏叹之人和事的极大差别来看，舞者无法“扮演”或“改扮”，舞蹈姿容也难以紧扣唱念内容，大约只以某种舞蹈动作边舞边唱而已。再从毛滂《调笑》“掾白语”（即勾队词）“《结风》之袖，若翩秋鸿”，遣队词“歌长渐落杏梁尘，舞罢香风卷绣茵”；洪适《番禺调笑》勾队词“摭遗事于前闻，度新词而屡舞”，遣队词“十眉争艳眼波横，霓袖回风曲已成”等来看，可知王国维在《宋元戏曲考》中所说“传踏之制，以歌者为一队，且歌且舞，以侑宾客”，是大体不错的。而且这种集体表演类似唐代《踏歌》形式的队舞，有时参加的人数很多，气氛极为热烈。郑仅《调笑》放队词及所引唐人诗句“新词宛转递相传，振袖倾鬟风露前；月落乌啼云雨散，游童陌上拾花钿”和无名氏《调笑集句》放队词“玉炉夜起沉香烟，唤起佳人舞绣筵。去似朝云无觅处，游童陌上拾花钿”，讲的都是这种情景。

流传至今的“宋人说宋事”的笔记杂录及其他历史文献中保存的有关民间舞蹈的丰富、生动的记载，是当时社会生活中民间舞活动极为丰富、生动的真实反映。

综上所述，宋代民间舞和勾栏瓦子里演出的诸多加工后成为表演艺术的民间舞，与前代相比，有这样几个鲜明的特点：第一，表演性舞蹈的一部分，由宫廷走向了民间，服务对象从专为皇室贵族

到兼为广大市民阶层；第二，民间出现了一些以舞蹈为谋生手段的专业艺人，加快了舞蹈表演艺术剧场化、商品化的进程，促进了舞蹈技术技巧的进一步提高和丰富；第三，民间舞蹈活动更为经常，形式、品类、节目更为多样，更富娱乐性，保存下来的史料和流传下来的节目更多；第四，民间舞蹈的题材扩大了，内容更丰富，多角度、多层面地反映生活，融进了许多传说故事，出现了生动鲜明的人物形象，出现向戏剧融合、发展的趋势。

（二）继承变革中的宫廷宴乐和歌舞大曲

宋代舞蹈继承唐代传统的发展脉络是十分清晰的。宋代宫廷“队舞”和歌舞大曲多承袭唐代，但宋代宫廷“队舞”并不是承袭唐代的宫廷燕乐，如《九部乐》、《十部乐》、《坐部伎》、《立部伎》等，而是继承、吸取唐代影响最大、技艺水平最高的表演性舞蹈，如“健舞”、“软舞”类的《柘枝》、《剑器》、《胡腾》，“大曲”类的《霓裳羽衣》等。宋代宫廷“队舞”，并不是唐代同名舞蹈的原样搬演，而是有所发展，有所变革，如《柘枝》、《剑器》、《胡腾》等，唐代原本是独舞或双人舞，表演场合不定，有时在内宫，有时在贵族厅堂，有时在民间，而宋代宫廷“队舞”表演人数达数十或上百人，表演场合则是在皇宫举行大宴时演出（部分舞蹈也在宫外流传），是兼具礼仪、典礼、欣赏娱乐多功能的舞蹈。现据《宋史·乐志》，将宋代宫廷“队舞”的名目、舞者服饰、舞具、唐舞原名等列表如下：

“小儿队”七十二人

舞队名目	舞者服饰	舞具	唐舞原名及舞类
柘枝队	五色绣罗宽袍，系银带，戴胡帽		《柘枝》“健舞”类
剑器队	五色绣罗襦，裹交脚幞头，红罗绣抹额	带器仗	《剑器》“健舞”类
婆罗门队	紫罗僧衣，绯挂子	执锡环拄杖	《婆罗门》后曾更名《霓裳羽衣》
醉胡腾队	红锦襦，系银鞊鞢；戴毡帽		《胡腾舞》“健舞”类

续表

舞队名目	舞者服饰	舞具	唐舞原名及舞类
诨臣万岁乐队	紫绯绿罗宽衫，诨裹簇花幞头		
儿童感圣乐队	青罗生色衫，系勒帛，总两角		
玉兔浑脱队	四色绣罗襦，系银带，戴玉兔冠		《浑脱舞》西域节日舞
异域朝天队	锦袄，系银束带，戴夷冠	执宝盘	
儿童解红队	紫绯绣襦，秀银带，戴花砌凤冠，绶带		《解红舞》儿童双人舞
射雕回鹘队	盘鹘锦襦，系银鞊鞢，射雕盘（盛箭囊）		

"女弟子队"一百五十三人

舞队名目	舞者服饰	舞具	唐舞原名及舞类
菩萨蛮队	绯生色窄砌衣，戴卷云冠		《菩萨蛮队》数百女子群舞
感化乐队	青罗生色通衣，背梳髻，系绶带		
抛球乐队	四色绣罗宽衫，系银带	奉绣球	
佳人剪牡丹队	红生色砌衣，戴金冠	剪牡丹花	
拂霓裳队	红仙砌衣，碧霞帔，戴仙冠，红绣抹额		《霓裳羽衣》"大曲"类
采莲队	红罗生色绰子，系晕裙，戴去鬟髻	乘彩船，执莲花	《采莲》女子舞
凤迎乐队	红仙砌衣，戴云鬟凤髻		
菩萨献香花队	生色窄砌衣，戴宝冠	执花盘	
彩云仙队	黄生色道衣，紫霞帔，戴仙冠	执旌节、鹤扇	
打球乐队	四色窄绣罗襦，系银带，裹顺风脚簇花幞头	执球杖	

如上表所示，"小儿队"与"女弟子队"共二十队，"队舞"名与唐代大致相同的有八队之多。这些"队舞"，舞者的服饰与舞具都与唐代的同名舞蹈有共同的特点。如唐代的《柘枝舞》本是西域民间舞，曾盛行一时；宋代"队舞"《柘枝队》，舞人头戴"胡帽"，保存了原有的民族服饰。宋代《剑器队》舞者要"带器仗"，和唐代的《剑器舞》一样，舞者手执剑一类的武器而舞。《浑脱舞》本是曾一度风行于唐长安一带的"泼寒胡戏"中的风俗舞，此种风俗是自大秦(东罗马帝国)经康国、龟兹等西域之地传人中原的，史家认为：新疆出土的唐代舍利子盒上的群舞图，很可能是描绘"泼寒胡戏"中的舞蹈场面，舞者有戴各种兽面的；宋代的《玉兔浑脱队》舞者头上要戴"玉兔冠"，分明是承袭唐代的"浑脱舞"而来。《解红舞》本唐末所编儿童双人舞，舞态优美别致，诗人赞少年舞者有如"两个瑶池小仙子"；宋代"小儿队"中的《儿童解红队》，当是继承、改编唐代《解红舞》无疑。唐代《菩萨蛮队》是李可及编创的大型女子群舞，在佛寺演出过，佛教节日也在宫中演出过，因为当时的皇帝唐懿宗笃信佛教。此舞不像一般的宗教舞蹈那样沉闷或具神秘感，而是相当美，具有很高的欣赏价值，舞队一出，如群仙下凡，以其特有的美姿妙音悦人耳目；宋代"女弟子队"的《菩萨队》，当是在唐《菩萨蛮队》的基础上改编的。唐代的歌舞大曲《霓裳羽衣》，是一个以刻画仙女美为特点的著名舞蹈，《教坊记》"曲名"中有《拂霓裳》名，宋代《拂霓裳队》当是吸收唐代的《霓裳羽衣舞》和《拂霓裳》的乐舞因素编制的。唐代有《采莲舞》，宋代的《采莲队》与之不无关系。"女弟子队"有《菩萨献香花队》，舞者手中执花盘，这种舞蹈形式在敦煌壁画和新疆石窟壁画均有所发现，大都是在佛教盛行的南北朝时代绘制的，可见手执花盘舞蹈礼佛娱佛，有十分悠久的历史。宗教艺术虽然只是折光地反映生活，但它毕竟在一定程度上反映了当时生活的真实。宋代宫廷"队舞"《菩萨献香花队》与上述宗教艺术中的同类舞蹈是一脉相承的。从宋代"队舞"的舞名、服饰、舞具等，已能比较清楚地看到它们与前代，主要是唐代舞蹈的继承关系。

宋代宫廷"队舞"，都是节日在宫中演出。《宋史·乐志》载：

"每上元观灯，楼前设露台，台上奏教坊乐、舞小儿队；台南设灯山，灯山前陈百戏，山棚上用散乐、女弟子舞。"看来，北宋初年，宫廷乐舞百戏演出场面还比较可观。南宋时代，随着国势的衰弱，许多宫廷队舞的舞者，都是从宫外召来的"和顾"（临时演员），有时甚至把流浪艺人——"路伎人"也召来充当临时演员，经过匆匆排练即上场表演，大典、宫宴一结束，就把这些"临时演员"遣散了。这种演出的艺术水平，也就可想而知了。

宋代部分地继承了唐代多段体的大型歌舞套曲——"大曲"，但又有了较大的变化、发展。首先是精炼，从长达数十段的唐代大曲中采摘一部分，叫"摘遍"，表演形式仍然是器乐演奏、歌唱、舞蹈相间或结合演出，或只演出"入破"以后的快节奏舞段；其次是表演内容有了较大的发展，唐代大曲多是抒情性或某种风格的纯音乐舞蹈表演，宋代大曲一部分仍是单纯的乐、舞、歌表演，另一部分则是用音乐舞蹈叙述或表演一定的人物情节。后世盛行的戏曲艺术，正是从这里孕育成长的。

宋代大曲，名目繁多，有继承改编前代的，还有大量新创的。《宋史·乐志》载，北宋教坊所奏有十八调、四十大曲，其中与唐代乐舞同名的有《梁（凉）州》、《剑器》、《薄媚》、《伊州》、《石州》、《采莲》、《胡渭州》、《绿腰》、《千春乐》等。它们中间有的原是唐代"大曲"，有的属"健舞"、"软舞"类或其他歌舞。同书又载：通晓音律的宋太宗赵炅，曾自制大曲十八首。《武林旧事》载：南宋官本杂剧段数中，存有大量大曲名目，特别是唐代大曲名目，如《争曲六幺》、《扯拦六幺》、《莺莺六幺》等二十本；《四僧梁州》、《头钱梁州》等七本；《领伊州》、《铁指甲伊州》等五本；《简帖薄媚》、《请客薄媚》等九本；《赶厥胡渭州》、《单番将胡渭州》等四本；《单打石州》、《和尚那石州》等三本。据王国维《宋元戏曲考》统计，南宋官本杂剧段数共二百八十本，用大曲者达一百零三之多。王国维的考证和研究，证实了戏曲在形成过程中吸取唐宋大曲乐舞因素的轨迹。

南宋进士史浩撰著的《鄮峰真隐大曲》一书所载舞曲，记录了《采莲舞》、《太清舞》、《柘枝舞》、《花舞》、《剑舞》、《渔夫舞》

的表演程序、诵词、歌词、地位调度等等。先举《剑舞》为例：参加演出的有“竹竿子”一人（手执竹竿子的报幕人，多由“参军色”艺人担任，负责念诵词和指挥舞队上、下场，上场即“勾队”，下场即“放队”）、舞者两人、两个着汉装的人（一个扮项庄、一个扮项伯）、两个着唐装的人（一个扮草书家张旭，一个扮舞蹈家公孙大娘）和“乐部”（伴奏、伴唱者），以歌舞朗诵相结合的形式，表演唱述汉代楚汉相争时“鸿门宴”的故事，以及唐代草书家张旭观赏公孙大娘舞《剑器》后受其“浏漓顿挫”之势的启发草书大进的故事。《剑舞》把前后相距九百多年的历史故事连在一起表演，将它们连在一起的主要原因是两个故事中都有舞剑，而舞剑又是两个故事中关键性的情节。“鸿门宴”中，项庄想借表演舞剑之机杀死刘邦，助项羽夺天下；项伯则由于刘邦的谋士张良救过他的性命，暗中通张良等，当项庄欲杀刘邦时，项伯也拔剑起舞，以身掩护刘邦。①唐代公孙大娘表演的《剑器舞》，英武雄健，矫捷流畅，技艺精湛，气势磅礴，触发了草书家张旭的灵感，挥毫书写，更为豪放。这一舞曲的取材和构思，都显示出编创者的独具匠心：两个故事中的“剑舞”，可以大大发挥艺人高难度的技巧，让观者欣赏精彩的《剑舞》；而这两段《剑舞》，又是被镶嵌在故事情节的“焦点”上，引人注目。

《剑舞》虽载人《鄮峰真隐大曲》一书中，但它的结构并非一般大曲，从表演一开始舞人即上场分析，应该是大曲中快节奏、舞者人场的“曲破”段，舞蹈和朗诵是整个表演中的主要组成部分。其中有五段完整的舞蹈表演，都是用《舞剑器曲破》的音乐伴唱伴奏，这段音乐很可能是从唐代继承下来的。特别值得注意的是在第三段舞蹈后，有一段带情节性的舞蹈表演，即一人扮项庄舞剑欲刺“刘邦”，另一人扮项伯作挡阻舞状，唱词、朗诵内容都与历史故事相关，服饰，道具也与内容配合，如前一段，演员着汉装，桌上设酒果，摆的是“鸿门宴”的阵势；第二段，演员着唐装，桌上改设笔、砚、纸，演张旭观公孙氏舞《剑器》草书大进的故事。宋代大曲已

① 《史记·项羽本纪》。

综合运用歌舞、乐、诵（念）来叙述和表演故事人物，戏曲艺术继承、发展唐宋大曲的轨迹更清楚地表现出来。

另一部分宋代大曲不含人物情节，只重音乐、舞蹈，朗诵表演，有的规模较大，结构比较复杂，是较完整的队舞形式，如史浩《鄮峰真隐大曲》中的《采莲舞》，有竹竿子勾队、放队、朗诵；有五个女舞者，四人群舞，一人领舞叫“花心”，是舞队的主角；还有伴奏乐队叫“后行”。舞蹈时，队形变化颇多，开始是“五人一字对厅立”（站成一排准备上场姿），以下的舞蹈表演程序是：“舞上，分作五方”（可能是位于东、西、南、北、中，成梅花形）；“舞转作一直了”（舞成一直行）；“舞分作五方”；“花心”与“竹竿子”对答朗诵，“后行吹《采莲曲破》，五人众舞到入破。先两人舞出，舞到裀上住，当立处讫，又两人舞，又住，当立处，然后花心舞彻”（这是主要舞段，乐队演奏“曲破”乐段，五人齐舞、两人对舞、又两人对舞及“花心”独舞。这当是一段精彩独舞，把表演推向高潮后，暂停）；“后行吹《渔家傲》。花心舞上，折花了，唱《渔家傲》”（乐队改奏乐曲，“花心”边舞边折花并歌唱，“花心”既是领舞者，也兼独唱。歌舞合一）；“五人舞换坐，当花心立人念诗”（五个舞人交换位置，“花心”朗诵）；“花心舞上，折花了，唱《渔家傲》”；再重复一次五人交换舞位及“花心”朗诵；在乐队吹《渔家傲》伴奏中，五人舞蹈并交换位置三次后，回到原位；接着，众人齐唱《画堂春》，乐队吹《画堂春》，众舞。群舞后，又唱《河传》曲，乐队吹《河传曲》，群舞，舞蹈结束，“竹竿子”念结束词：“歌舞既阑，相将好去。”演员下场，整个表演结束。

全部表演用了三首曲子，即《采莲曲破》、《渔家傲》、《画堂春》，舞蹈有五人群舞、双人舞、独舞，队形及地位调度有横排、直行、五方、交换舞位等。舞蹈、朗诵、对答、齐唱、独唱、器乐演奏交替进行。无任何情节或特定人物（舞者扮作仙女，仅在唱词中说明），是与唐代大曲比较接近的纯音乐舞蹈表演，所不同的是具有宋代“队舞”的程式。

与《采莲舞》相近的还有《花舞》等。《花舞》表演形式比较简单，不用“竹竿子”念词，而是舞人“自勾”出场，中间有舞蹈，对

客放花瓶。特点是歌舞始终伴随着“侍女持酒果上，劝客饮酒”的筵宴活动；后面有“舞转”，换花瓶数次，然后舞人取盆中花插头上；最后又在《三台》乐曲伴奏中舞一遍，舞人自念遣队：“歌舞既终，相将好去。”后行（乐队）吹《三台》队舞下场。歌词、诵词内容都是赞颂各种花卉的。

北宋礼部员外郎陈旸于公元1103年著成《乐书》二百卷，在“女乐下”条，记载了当时“大曲”的表演情景：

> 至于优伶，常舞大曲，唯一工独进，但以手袖为容，踏足为节，甚妙串者，虽风旋鸟骞不逾其速矣。然大曲前缓叠不舞，至入破则羯鼓、震鼓、大鼓与丝竹合作，句拍益急，舞者入场，投节制容，故有催拍、歇拍之异。姿制俯仰，百态横出。

这时大曲的表演情况与唐代相似。入破以后，独舞者才出场，表演各种快节奏、难度较大的舞蹈动作和姿态。这与上述南宋人史浩所著《鄮峰真隐大曲》所载各大曲有所不同，后者多为群舞或独舞、群舞穿插表演的形式，有的是纯乐舞表演，如上述《采莲舞》、《花舞》、《渔夫舞》（为皇帝祝寿的歌舞大曲）等，有的已含情节人物，如《剑舞》述鸿门宴及公孙大娘舞“剑器”事、《道调薄媚》述春秋时西施协助越王复仇事、《水调歌头》述唐代《冯燕传》故事；元代剧作家关汉卿所作《金线池》杂剧楔子中，剧中人杜蕊娘唱词有：“郑六遇妖狐，崔韬逢雌虎，那大曲内尽是寒儒。”指的是《南吕薄媚舞》，表现狐女任氏对贫士郑六怀有坚贞爱情的故事①；“崔韬遇雌虎”大曲名不详，内容是表现崔韬与化为美女的雌虎相爱、成亲、生子后其妻又变为虎，并吃掉崔韬及其子的故事②。大曲的内容多演述人物故事，已十分清楚。从总的发展趋势看：含情节人物的大曲是处在引人瞩目的创新阶段，它上承唐代乐舞传统，下开金

① 《盘州乐章》卷一。

② 《太平广记》卷四三三“崔韬”条。

元杂剧之先河，是古代歌舞向戏曲艺术转化、发展的转折点。从宋代宫廷大宴百戏、大曲、队舞、杂剧相间演出①和《梦粱录》"妓乐"条"散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色"的记载看，当时杂剧已是独立的表演艺术门类，并已取得主导地位，深受各阶层人们的普遍欢迎。

另一值得注意的现象是：杂剧兴起很久以后，直至元代，"大曲"仍作为一种独立的艺术形式流传，有含人物情节的大曲，也有纯音乐舞蹈表演的大曲。如金人王寂在明昌元年(公元1190年)在卧榻周围屏上见到四幅彩色图，都是画大曲故事的，于是即兴作诗四首，即《胡渭州》、《新水》、《薄媚》、《水调歌头》，内容描写卓文君及郑六与狐女等故事②，可见宋代大曲也在女真族建立的金朝流行。

(三)纯舞渐衰时的优秀舞者

宋承唐制，皇室贵族以欣赏舞蹈为乐的风俗仍然存在，只是部分舞蹈已含有表演及叙述人物故事的成分；还有一部分属纯舞蹈表演，宋以后，这类舞蹈逐渐减少，各类著名舞人也不多。然而，宋代仍有一些能歌善舞的家伎、官伎，活动在上层社会。赵匡胤取得帝位后，大力强化中央集权，当他以"杯酒释兵权"的方式从大将们手中夺取军权时，就曾对大将们说："……汝曹何不释去兵权，出守大藩，择便好田宅市之，为子孙立永久之业，多置歌儿舞女，日饮酒相欢，以终其天年……"③可见贵族之家蓄养歌儿舞女的风气仍存。在宋人的笔记杂录和诗词中，也留存了一部分歌舞伎人的名字，但他们的人数已大大减少，技艺水平已无法与唐代相比。总之，这一支依附于上层社会的专业舞人——歌舞伎，已不是发展宋

---

① 《宋史·乐志》："每春秋圣节大宴：其第一，皇帝升坐……第四，百戏皆作……第七，合奏大曲……第九，小儿队舞……第十，杂剧罢……第十四，女弟子队舞……第十五、杂剧……"

② 《辽东行部志》卷一。

③ 《续资治通鉴》卷二。

代舞蹈艺术的主要力量。从宋代以后，舞蹈活动的主流已逐渐转向民间，并汇入戏曲艺术发展的长河之中。

宋代初年，宫廷仍设置了教坊等宫廷乐舞机构，集中了各地的优秀艺人。据《宋史·乐志》载："宋初循旧制，置教坊，凡四部。其后平荆南，得乐工三十二人；平四川，得一百三十九人；平江南，得十六人；平太原，得十九人；余藩臣所贡者八十三人，又太宗藩邸有七十一人。由是，四方执艺之精者皆在籍中。"各地精选的乐工舞人达360人之多，规模虽远不如唐代，但也是不小的皇家歌舞百戏团了。

教坊按专业分筚篥部、大鼓部、拍板色、琵琶色、舞旋色、杂剧色等等，色有色长，部有部头①。色长、部头，都是技高一筹的领衔艺人。所谓"舞旋色"，当是指专业舞人，当时的杜士康、刘成、刘良佐等，都是"舞旋色"的名舞人②，张真奴则是北宋京城汴梁瓦肆的著名"舞旋"艺人③。可能当时舞蹈重视旋转技巧，故泛称舞蹈艺人为"舞旋色"。

南宋宫廷仙韶院里有个大名鼎鼎的菊夫人，由于舞艺精湛，人称"菊部头"④，表演的《凉州舞》无人能及。《凉州》(亦作《梁州》)本唐代著名"软舞"，具有凉州(今甘肃武威)地方特色的乐舞。玄宗时，宫廷舞人悖拏儿手执金碗，即兴舞《凉州》的史事传为佳话。⑤ 宋代菊夫人是否也执碗起舞不得确知，只知她的技艺十分出色，但并未得到皇帝的宠爱，于是托病出宫，回家后嫁了人；高宗赵构退位后，居德寿宫作乐，又演《凉州舞》，舞伎的表演不能令他满意，于是又宣菊夫人第二次入宫。

据《武林旧事》载：南宋宫中祝皇太后生日要举行盛大庆典，酒行至"第七盏，小刘婉容进自制《十色菊》、《千秋岁》曲破，内人

① 《都城纪胜》。

② 《武林旧事》。

③ 《东京梦华录》。

④ 《齐东野语》。

⑤ 张祜《悖拏儿》诗："春风南内百花时，道唱梁州(即凉州)急遍吹；揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖拏儿。"

(宫中伎人)琼琼、柔柔对舞”。菊夫人、琼琼、柔柔及诸“舞旋色”艺人，都是宋代宫廷舞人中的佼佼者。

宋代的贵族之家仍有养家伎之风，部分家伎也是能歌善舞的。相传宋代名臣寇凖酷爱欣赏《柘枝舞》，“会客每舞必尽日，时人谓之‘柘枝颠’”。①《柘枝舞》本唐代流行极广的西域民间舞，属“健舞”类，宋人潘兴嗣《滕王阁春日晚眺》诗有“柘枝鎚动客多才”句；欧阳修《归田录》还记载了寇莱公(凖)好《柘枝舞》，所用(伴奏)鼓环忽然脱落，无人会修，燕龙图有巧思，设法安好脱环，莱公大喜。从以上零星记载可知：(1)唐代《柘枝舞》宋代仍继续流传；(2)宋代《柘枝舞》的主要伴奏乐器仍然是鼓，这种鼓很可能是西域特有的带环鼓(可能类似今新疆的手鼓)，而这种鼓在中原比较少见，鼓环脱落，人多不会修理；(3)《柘枝舞》经常在贵族的酒宴中由伎人们表演，供宾主欣赏。又据《梦溪笔谈》载：寇凖家的“柘枝伎”年老后出家，到凤翔当了尼姑，但还能唱出《柘枝舞》的曲调。据她说：“当时(在寇凖家表演时)《柘枝》尚有数十遍，今日所舞《柘枝》，比当时十不到二三。”可见北宋初年流行的《柘枝舞》还相当完整，数十年后，已大半失传。当然，这种在家宴中表演的《柘枝舞》与宋代宫廷燕乐“小儿队”表演的《柘枝队舞》其乐舞素材可能有许多相同之处，但表演形式及规模都有所不同，前者更具欣赏性、娱乐性，后者偏重典礼性，也具欣赏价值。宋代虽不像唐代那样，出现了许多著名的“柘枝伎”(专长于表演《柘枝舞》的舞人)，但《柘枝舞》仍流传在宫廷内外，且颇受人欢迎。

唐代著名“软舞”《绿腰》(或作《六幺》亦属大曲类)传至宋代，一方面为杂剧所吸收，南宋官本杂剧段数中有多种《六幺》名目，就是明证；另一方面《六幺》仍作为独立的表演性舞蹈在宋代流传，宋人欧阳修有“贪看《六幺》花十八”，赵鼎臣也有“最爱六幺花十八，索人起舞眼频招”的诗句。据宋人王灼《碧鸡漫志》载：“此曲(指《六幺》)一叠名花十八，前后十八拍，又四花拍，共二十八拍。乐家者流所谓花拍，盖非其正声也。”说明这段“花十八”是《六幺》

① 《云溪友议》。

原曲的发展或移调变奏。宋人评述这段《六幺》“花十八”乐舞“曲节抑扬可喜，舞亦随之。而筑球《六幺》，至‘花十八’益奇”。这段新颖别致的筑球《六幺》如何舞法不得确知，为人所“最爱”“贪看”的《六幺》“花十八”舞容如何也尚待考证。宋人的某些词作中倒有一些关于《六幺》舞态的描述，其基本风格特色是柔婉妩媚、含蓄情深。宋人赵长卿《清平乐》：“满酌流霞看舞袖，步步锦裀红皱。六幺舞到虚催，几多深意徘徊。”（大曲中入破以后的一个乐段叫“虚催”。由散板入节奏，亦称“破第二”）黄时龙《虞美人》：“卷帘人出身如燕，烛底粉妆明艳。鞞鼓初催按六幺，无限春娇都上，舞裙腰。画堂深窈亲曾见，宛转楚波如怨。小立花心曲未终，一把柳丝无力，倚东风。”宋代的《六幺》舞承袭了唐代《绿腰》舞以舞袖为容和舞姿轻盈、飘逸、流畅的特色，却摈弃了“飞去逐惊鸿”那敏捷昂扬的风貌。这种舞蹈审美意识的变化，在一定程度上反映了当时上层社会人们的欣赏趣味和精神面貌。许多诗词，描写歌舞伎人在筵宴中的舞蹈表演，也大多是突出这种娇柔、轻曼、缠绵、婉转的格调。

唐人养伎之风很盛，家伎、官伎、营伎、宫伎中许多是能歌善舞的，拥有一大批艺术造诣很高的音乐舞蹈家。宋代歌舞伎的人数虽不及唐代，但仍有一些能歌善舞的家伎、营伎、官伎活动在上层社会，如天台营伎严蕊长音乐，善舞蹈，会吟诗作画，许多人不远千里，登门来会①；汉州营伎姓杨，善舞，杨修之取下该营伎的项帕罗题诗曰：

> 蜀国佳人号细腰，东台御史惜妖娆。从今唤作杨台柳，舞尽春风万万条②。

宋代不少官伎也是歌舞能手，如官伎小苏，善歌舞，关景仁曾作诗相赠；苏东坡也曾作《赠妓李宜》诗，送给色艺双全的官伎李

---

① 《齐东野语》卷八。

② 《宋诗纪事》卷一七。

宜；张咏所作《赠官妓小英歌》极赞小英，她身穿轻纱制作的服装如蝉翼般薄而透明，优美典雅的风度像天女下凡："我疑天上婺女星之精，偷入筵中名小英，又疑王母侍儿初失意，谪向人间为饮伎，不然何得肤女红玉初碾成，眼似秋波双睑横，舞态因风欲飞去，歌声遏云长且清……"小英舞态之轻盈飘逸，有乘风飞去之感；歌声悠扬婉转，十分动听。

宋代皇亲国戚、贵族士人养家伎歌舞作乐，也是承袭唐代遗风。最著名的是宰相寇準家，歌舞伎人成群，艺技亦精。苏东坡所作《题韩康公家伎白团扇》诗，就是为韩家得宠的歌舞伎鲁生而作。宋人邵伯温曾任陕西宣抚司马，与李君交往颇深，常在李家饮宴，李家有好几个歌舞伎（侍婢），每次都要为宾主表演歌舞助兴。十余年后李君已去世，邵伯温再次去李家，李夫人"遣旧婢出舞"，邵感慨万端作诗《李氏席上有感》：

> 翩翩绣袖上红茵，舞姬犹是旧精神。坐中莫怪无欢意，我与将军是故人。

清人吴长元在所编《宸垣识余》一书中记有宋代平原郡王家伎乐之华奢情景：后堂有翠堂七楹，全以青石建成，故名"翠堂"，是专门教习声伎的"排练厅"，当时宫廷的伶官、乐师等都到这里来参加或指导排练和演出，"吹弹舞拍，各有总之者，号为部头"。每遇节日或祝寿时，十几天前都要进行排练，"依月（乐）律按试，名曰小排当，虽禁中教坊所无也。只笙一部，已是二十余人"。节目的新颖，宫中教坊也无法相比，仅吹笙乐人就有二十多个，可见是一个相当庞大的家庭歌舞班。

豪门贵族有华奢的伎乐，喜好乐舞的文人雅士，经济上虽不宽裕，也有家养歌舞伎的。据《渑水燕谈录》（宋人王辟之笔记）载：华阳杨褒，喜好书画古玩，有家姬数人，穿着布衣布裙，吃的粗茶淡饭，"而歌舞绝妙"。欧阳公赠诗有"三脚木床坐调曲"句，形容杨氏家贫，仍酷爱乐舞的情景。这为数不多的几个家姬，可能是在颇有艺术修养的主人指导下，技艺水平相当高，虽无华丽的服装，

却可演出绝妙的歌舞。

宋人诗词里有不少描绘筵宴中伎人表演歌舞的美丽场景，如舒雅《夜宴》诗有“蹁跹霞舞袖”句，韦骧《鹊桥仙》有“小筵开处，歌喉清婉，舞态蹁跹争媚”句，欧阳修《玉楼春》有“稳着舞衣行动俏，走向绮筵呈曲妙”句，等等。

宋人笔下描写的歌舞伎人的表演，绝大部分是泛泛地描绘其乐声舞态，很少提到他们表演的是什么舞蹈，即很少提到这些舞蹈的舞类和舞名。从这里透露出这样一个信息：宋代上层社会的专业舞蹈表演已趋于一般化，每种、每个舞蹈作品较少突出的风格及韵律特点。这正是此类舞蹈将逐渐走向衰落的征兆。

(四)唐、宋舞乐传高丽

我国中原与古高丽乐舞文化交流有十分悠久的历史。古高丽民间歌舞风行，《梁书·诸夷传》载：“高句丽……其俗喜歌舞，国中邑落男女，每夜群聚歌戏。”我国吉林集安古高丽墓绘制的舞蹈壁画，早已闻名中外。特别是前几年发现的长川一号古墓(约公元5世纪)的乐舞壁画，其服饰舞态之美，更是引人入胜。

据《旧唐书·音乐志》载：早在十六国时期，“高丽乐”已传入北燕(公元409—436年)。公元436年，北魏灭北燕，曾得到“高丽乐”。公元577年，北周灭北齐，高丽、百济曾派遣使者到长安献乐。《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》均设有《高丽乐》部。唐代的“高丽乐”不仅在宫中表演，更在宫外广为流传。《新唐书·杨再思传》载：在一次宴会上，人们笑说御史大夫杨再思的脸长得像高丽人，杨高兴地站起身来打扮一番，“帖纸旗巾子，反披紫袍”，跳起了“高丽舞”，引得满堂大笑。据考古学家方起东研究，所谓“帖纸旗巾子”，是在头巾上帖了纸条，有如今日朝鲜舞中的“象帽舞”，以转动帽上的长带为特征。如这一推断正确，则常在“农乐舞”中出现的“象帽舞”，由来已久。

我国历史上传统的宫廷舞乐，正式、成套地传入高丽，则是在宋徽宗政和七年(公元1117年)的事。据《宋史·乐志》载：“(政和)七年二月……中书省言：‘高丽，赐雅乐，乞习教声律，大晟

府撰乐谱辞。'诏许教习，仍赐乐谱。"另有《高丽史·乐志》(撰于朝鲜李朝文宗元年即公元1451年)，书中记载了公元1114年北宋赠给高丽乐器及乐谱等史事(朝、中两部史籍所载这一史事相距三年，也许是同一史实)。《高丽史·乐志》将由中国传去的乐舞称为"唐乐"，这一称谓一直沿用至今。我国朝鲜族青年舞蹈教师申文龙曾在韩国学习舞蹈，回国后，在北京舞蹈学院举办了一个朝鲜舞蹈培训班。1992年6月19日，这个培训班举行了一次汇报表演。在所汇报的五个舞段中，就有一段名为"唐乐"的舞段，并说明相传"唐乐"是我国唐宋时代传入朝鲜半岛的舞蹈。"唐乐"与其他舞段风格迥异，虽然手与腿、脚部位的姿态、动作蕴含朝鲜舞的韵味，但那稍稍挺起的身姿，那轻快的跳跃、颤动，饱含着开朗明快的精神气质，透露出我国历史上大唐盛世舞蹈艺术特有的昂扬明丽的风貌。当然，传入朝鲜的"唐乐"，在数百年的流传中不可能一成不变，它必然要与朝鲜的舞蹈艺术相融合、渗透，形成具有朝鲜风韵的"唐乐"，这是文化艺术交流史上的普遍规律。

公元1493年，即朝鲜李朝成宗二十四年，宫廷艺人根据高丽官府所藏的乐谱和艺人在宫中的实际演出情况，编撰了《乐学轨范》一书。公元1892年，朝鲜为庆祝李太王即位三十年和他五十岁寿辰，举行盛大的庆祝活动，演出了规模宏大的宫廷乐舞。《进馔仪轨》一书，详尽地记录了这个庆典的规章制度及当时表演乐舞节目的情景。这部朝鲜古籍的特点是文图并茂，不但绘制了各乐舞节目的表演场面，并绘制了各舞的服饰、道具及其样式、尺寸等；书中所绘各舞表演场景，具有鲜明的朝鲜民族特征。其中大部分是朝鲜的传统舞蹈，或是在此基础上由朝鲜宫廷艺人新编的宴乐舞蹈，另一部分舞蹈明显是从中国唐宋时代传去的。有些舞名及舞图所展示的表演形式，以及舞蹈的历史沿革均与中国史籍所载相同。现将此类舞蹈分述如下：

《剑器》 《进馔仪轨》所绘《剑器》舞图(图95)为四女双手执刀而舞。舞者头戴笠帽，身着短衣长裙，长裙飘曳，展示了急剧的舞动回旋中形成的动势。四女两两相对，似正在激烈地对击对打。画面的上部有两个舞者：一人侧向，双刀落地，张开双臂而立；另一

舞者，背向，奋展双臂，紧握双刀在手；前者好似在对击中的失败者，后者则显示了胜者的勃勃英姿。这幅舞图充满了激烈的动势，与我国唐代的同名舞蹈《剑器舞》具有大致相同的艺术特点。



图95 朝鲜《进馔仪轨·剑器舞》舞图(摹本)

唐代的《剑器舞》是唐代影响最大的表演性舞蹈——“健舞”类中的名舞。唐代著名舞伎公孙大娘表演的《剑器舞》，舞姿雄健，动作矫捷奔放，地位调度幅度大，节奏鲜明强烈，变化丰富，是一个气势磅礴、感人至深、动人心魄的舞蹈。杜甫名诗《观公孙大娘弟子舞剑器行》对该舞有极生动的描绘。舞者所执为何，虽有不同说法，但多数学者据史料分析，断定舞者是执剑而舞，它与《进馔仪轨》舞图所示，有许多相同之处。古高丽宫廷保存的舞图《剑器》，在一定程度上保持了唐代《剑器舞》的武舞风貌。《进馔仪轨》载：《剑器》舞出自楚汉“鸿门宴”项庄拔剑起舞欲杀刘邦的故事，说明传自中国。

《春莺啭》 《进馔仪轨》所绘《春莺啭》舞图(图96)：一女舞者，头上簪花，身穿短衣长裙，帛带飘扬，舒展双臂而舞。舞者站

在一花毯上起舞。书中载有歌词一首："娉婷月下步，罗袖舞风轻。最爱花前态，君王任多情。"可见这是一个载歌载舞的节目。

唐代《春莺啭》属"软舞"类。据《教坊记》载：唐高宗李治，一天清晨听莺鸣唱，十分动听，于是命宫廷音乐家、龟兹（今新疆库车）人白明达作了一首曲子名《春莺啭》，依曲编舞，由女子表演。此舞舞姿柔婉，故张祜《春莺啭》诗有"内人已唱《春莺啭》，花下傞傞软舞来"的诗句。

舞图所示，传入朝鲜的《春莺啭》，舞者服饰已具鲜明朝鲜风格，可见已在一定程度上融入朝鲜传统舞蹈。但中、朝史籍所载《春莺啭》编创的沿革及舞蹈风貌，是基本相符的。



图96　朝鲜《进馔仪轨·春莺啭》舞图

《抛球乐》　《进馔仪轨》所绘《抛球乐》舞图，有男子集体舞图及女子集体舞图两种（图97）。舞队前有"竹竿子"导引，次两人，一人执笔，一人执花；接着是十二人分两行而立，中设"球门"，装饰华丽，描龙绘凤，饰以彩缎；"球门"上有一圆孔，叫"风流眼"，犹如今日篮球架上的铁环；舞者边舞边进，并向"球门"——"风流眼"中抛球，同时朗诵歌唱。

《宋史·乐志》载：宋代宫廷队舞《抛球乐队》，舞者服饰华丽，"四色罗绣宽衫，系银带"，舞蹈动作特点是"奉绣球"。中、朝古代的《抛球乐》，除服饰各具不同的民族特色外，表演内容和形式的特点——抛球，则是完全一致的。



图97　朝鲜《进馔仪轨·抛球乐》图

《佳人剪牡丹》　《进馔仪轨》所载《佳人剪牡丹》舞图（图98）由十二舞者围一圆圈，六人手执牡丹花，六人展五彩接袖而舞。表演场地中置一花樽（大花瓶），舞者环绕花

樽舞蹈歌唱，书中说明：此舞由宋代传入。



图98 朝鲜《进馔仪轨·佳人剪牡丹》图

《宋史·乐志》载：宋代宫廷队舞《佳人剪牡丹》，舞者头戴金冠，身穿鲜红色的舞服，舞蹈动作特点是“剪牡丹花”。中、朝古代的《佳人剪牡丹》舞，表演形式大致相同，服饰则各具不同的民族特色；最显著的差别是：宋代宫廷的《佳人剪牡丹》只由女子表演，而古高丽宫廷的《佳人剪牡丹》既有女队表演，也有男队表演。故《进馔仪轨》一书中绘制了两幅《佳人剪牡丹》舞图，一队舞者为女子，一队舞者为男子。

《进馔仪轨》另外还记载了一些舞蹈，并说明是由宋代传去的，如《帝寿昌》、《长生宝宴舞》等等，此类舞名，确在《武林旧事》等汉文古籍中出现过，但由于记载过于简单，除舞名外，几乎全无乐情舞态等其他记述。虽如此，唐、宋乐舞传入高丽的史事，仍十分清楚真切。

《进馔仪轨》的绘制时间，晚于宋徽宗赠高丽乐舞约四百多年，但由于唐、宋传入古高丽的乐舞一直在宫廷传承，珍贵古籍《进馔仪轨》虽成书较晚，但它记录的唐、宋同名舞蹈，仍具有十分重要

的历史价值。与此同时，我们必须注意到：唐、宋乐舞传入朝鲜后，在长期的流传中，已逐渐朝鲜民族化，从舞图所示的服饰就充分说明了这一点。国家与国家、民族与民族之间的乐舞文化交流，增进了友谊，促进了团结，使各自的乐舞文化得到了更丰富的滋养，发展得更为灿烂辉煌。时至今日，韩国的舞蹈家们在可见的历史资料的基础上编创、再现了历史名舞《春莺啭》等，这是中、外乐舞文化交流友谊之歌的新篇章。

（五）珍贵的德寿宫舞谱

高宗于绍兴三十二年（公元1162年）退位后，一直居德寿宫，至淳熙十四年（公元1187年）死于此宫德寿殿。在此期间，祝寿饮宴常有歌舞相佐。宫中艺人曾制作、使用和收藏有一种舞谱。原谱已失传。周密《癸辛杂识》后集称，他曾得到过“德寿宫舞谱二帙，其中皆新制曲，多妃嫔诸阁分所进者”，继而概述了该谱的基本情况：

所谓谱者，其间有所谓：

左右垂手：双拂、抱肘、合蝉、小转、虚影、横影、称裹。

大小转撺：盘转、叉腰、捧心、叉手、打场、搀手、鼓儿。

打鸳鸯场：分颈、回头、海眼、收尾、豁头、舒手、布过。

鲍老掇：对窠、方胜、齐收、舞头、舞尾、呈手、关卖。

掉袖儿：拂、蹼、绰、觑、掇、蹬、焌。

五花儿：踢、搕、刺、攧、系、搠、捽。

雁翅儿：靠、挨、拽、捺、闪、缠、提。

龟背儿：踏、儧、木、摺、促、当、前。

勤步蹄：摆、磨、捧、抛、奔、抬、撇。

这里未录舞名、曲名，也没有曲谱和图像，只是一些字、词、

术语所表述的舞蹈动作、姿势和队形变化，显然不是该舞谱的原貌。但从周密所辑录的这些字词术语看，包括了手、袖、眼神、身段、步态和舞蹈队形等九类 63 项动态舞式，比晚唐五代遗存下来的《敦煌舞谱残卷》所显示的舞蹈内容更为丰富、完善，形象性和动态感更强，其中有许多术语与目前流行的舞蹈术语十分近似或完全相同。这份距今八百多年的舞谱辑要，是研究宋代舞蹈艺术的宝贵史料，尤其在探索宋代舞蹈承上启下的枢纽作用方面，弥足珍贵。20 世纪 50 年代末期，欧阳予倩老师曾以他丰富的艺术实践经验和多年戏曲演员的广博知识为基础，去揣摩、体察这些舞谱字组所代表的舞蹈动作。他认为"垂手"可能是"单抖袖"或"双抖袖"。这一论断与 20 世纪 60 年代初发现的清代史料——《天台仙子歌》蒋翠羽的"垂手"舞姿完全相符。现参照当年欧阳老师对这些术语的分析和有关史料以及今存戏曲舞蹈术语，将其中的部分术语和所表达的舞蹈内容再作一些研究和探索。

左右垂手和掉袖儿 这都是关于手臂和衣袖的舞蹈动作。垂手，可能是一种膀臂下垂、巾袖轻拂、双手摆动的特定舞姿，也可能是包括大小左右不同幅度、方位变化的手臂和衣袖动作的泛称。早在南北朝时代，垂手一词已有使用，梁朝简文帝《大垂手》、《小垂手》诗，描写的都是迢迢垂手、罗衣从风、广袖拂尘、折腰转巾等轻盈柔曼的舞姿。唐代人著《乐府杂录・舞工》条载："舞者，乐之容也。有大垂手、小垂手，或如惊鸿，或如飞燕。"白居易《霓裳羽衣歌》中也有"小垂手后柳无力"的诗句。元曲唱词："我也会舞鹧鸪，舞垂手。"清代所绘蒋翠羽舞姿图注文，说她善舞大小垂手。这一特定的舞蹈术语，历经千余年仍为人们熟悉和使用，说明它所代表的动作在各舞中普遍存在，并且极富欣赏价值。

辑录在左右垂手之下的七个舞式，均表示双臂的动作。如双拂：垂手舞的基本动态，可能即现代戏曲舞蹈中的双抖袖。抱肘：可能是双手交叉搭袖合抱于胸前的姿态。合蝉：可能是背双手于身后，像蝉羽合拢时的样子。小转：可能是扭身半转的动作，幅度不大，故称小转。虚影：可能是一种过程动作，前后晃动后立即恢复原状，若有若无。戏曲武打有所谓虚晃的说法，似与此意近似。横

影：可能类于虚影，而呈左右晃摆的动势。称裹：可能是理袖并将袖搭裹于小臂之上的动作。若“称”是“撑”的同音借用字，则更像是当今戏曲袖舞中双臂展开，下蹲，中指用劲向外弹，将两臂袖向左右两边撑出去的舞姿。

掉袖儿以下字组各字，则表现了手袖与眼神相结合的不同身段舞姿与动态特征。拂：与双拂意同，指腕用力使袖向外飘出。蹭：可作蹲或踏解，其动态可能与蹲、踏有关。绰：可能是单手或双手猛然向下抖出衣袖，力如绰地一般的动作。觑：可能如今戏曲身段中的觑一样，是以手袖（或扇子手帕等）遮住脸的半边，侧视偷看的动作。掇：拾取和整理东西称拾掇。可能指蹲身抖袖如今戏曲理装提鞋一类的身段动作。蹬：可能是举腿前蹬，双袖向上翻扬。焌：可能是一种双手不断向上扬袖，似火苗升腾之势，并碎步前行的动作。

大小转撺　可能是类似戏曲舞蹈中的“撺（串）翻身”技巧，以大小不等幅度斜面圜转的动作总称。这类以徒手舞蹈为主要特征的动作有：盘转：可能是端腿如盘坐地滚转，或对斜面串翻身转成圆环状的形容。叉腰：双手叉于腰间。捧心：双手抚胸。叉手：双手交叉于胸腹间，作致敬状。宋元刻本《事林广记》有“习叉手图”，并有文字说明（图99），戏曲身段中行礼揖拜也称叉手，如《西厢记》：“生云：‘拜揖小娘子。’红娘唱：‘则见叉手，忙将礼数迎，万福先生。’”此类行礼动作与《事林广记》所绘



图99　宋、元《事林广记》习叉手图

之叉手图几乎完全一样。可见戏曲某些动作术语确实承袭了前代传统。搀手：相互牵手的动作。

打鸳鸯场和鲍老缀 均是舞台调度或队形术语。打鸳鸯场，当指对称的两行舞队像水面鸳鸯游动一般变换出各种不同的图案队形，如分颈：似指如鸳鸯交颈后又分开的队形变化，可能类似今民间舞中之二龙吐须。回头：可能是指舞队带头人与最后一人衔接成环状。海眼：当指舞队形成两个并列的圆圈，形似双眼，《东京梦华录》卷七有："水殿前又以旗招之，其船分而为二，各圆阵，谓之'海眼'。"宋代队舞中有《舞鲍老》。鲍老缀，可能是该类舞蹈常用队形的泛称，队形变化多种多样，如对窠：可能是两圆圈相连，形如民间舞中舞 8 字的队形。方胜：两个菱形方阵套在一起的图案（◇◇）。齐收：可能是全体向中心聚拢。舞头：原为队舞中领舞人的称呼，此处也可能指舞蹈开头时用的一种队形。舞尾：含义同上，可能指舞蹈结束时的常用队形。呈手：可能是舞成一排后以袖代物作奉献状的动作，类似藏族民间舞的捧哈达以敬献的姿势。

五花儿、雁翅儿、龟背儿、勤步蹄 这四类以及其下面那些动词所表示的，几乎包括了身段、步法和交手对舞的各种动作与姿态。如"五花儿"以下的踢、搕、刺、攧等等，可能是在类似今戏曲小五花手部动作配合下的幅度较大、力度较强的身段表演。戏曲舞蹈中的小五花儿，是两手掌手颈相对，两手指部向外迅速转绕，如小型云手的动作。也有人认为可能是一些不同舞者相互交手对打的套路。金元院本又称"五花爨弄"，即因一出戏多由五人演出之故（见《辍耕录》）。"雁翅儿"以下的靠、挨、闪，"龟背儿"下的踏、摺、促及"勤步蹄"下的摆、抛、奔等等，都是一些动态强、具一定形象性的字词，许多与流传在当今戏曲舞蹈中的用语十分相近。如目前常用的舞蹈术语，"蹦子"，重点在蹦；"旋子"，重点在旋；"大鹏展翅"，重点在展开双臂；"乌龙搅柱"，重点在双腿的搅动，带动身体在地上滚、翻、转。我国传统舞蹈术语的动感、形象性强的特点，在宋代《德寿宫舞谱》中已见端倪。

宋代的德寿宫舞谱，虽然是一份很不完整的辑录资料，但它所包含的内容十分丰富。这些宋代舞人创造的结晶，上承汉唐以来的

传统舞式，下开明清及近现代戏曲舞蹈的先河，是宋代、也是中华传统舞蹈技艺与表演特征的一份浓缩记录，具有较高的研究价值。这里对各种舞蹈动作术语的解释，只是作者的一种推测，仅供深入研究参考。

三、金承辽舞融宋舞

金是女真族建立的政权。女真族在隋唐时期称为靺鞨，辽统治时称为女真。女真人受到辽统治阶级的残酷剥削和压迫，于公元1114年发动了反辽战争。公元1115年女真首领阿骨打称帝建元，都城为上京会宁府(今黑龙江阿城南)，国号大金。金建国之初还与北宋联合灭辽，当金的统治者认识到宋的软弱无能和腐朽，便南下灭了北宋。

乐舞方面，金与辽基本相同，他们都重视向中原学习汉族礼乐制度。具体做法则不是通过五代十国小王朝学习唐制，而是直接吸收宋代乐舞文化。大定十年(公元1170年)，南宋诗人范成大出使金朝，曾在金朝见原汴梁乐工表演汉族乐舞《高平曲破》，十分感慨地写下了这样的诗句："紫袖当棚雪鬓凋，曾随《广乐》奏《云韶》。老来未忍耆(又作歧)婆舞，犹倚黄钟衮《六幺》。"宋朝乐工入金后，带去了唐、宋名曲《六幺》。

据《金史·乐志》载："金初得宋，始有金石之乐，然而未尽其美也。及乎大定、明昌之际(公元1161—1196年)，日修月葺，粲然大备。"接着还叙述了祭祀天地、宗庙、鬼神的乐舞。宫廷举行大宴朝会时，就按照历代传统，设四面宫悬钟磬，手执籥翟跳起"文舞"，手执朱干、玉戚跳起"武舞"。这些乐舞按中原传统，属太常寺管。金也设有教坊，管铙歌、鼓吹及皇帝出行的仪仗乐队。另外还有"散乐"、"渤海乐"(渤海国在今黑龙江宁安县城西南东京城镇。所谓"渤海乐"，当是这一地区的民族传统乐舞)及"本国旧音"，这当然是指女真民族的传统乐舞。女真本是个能歌善舞的民族，将其民族歌舞用于宫廷，含有对本民族传统文化珍视的意义。

金世宗(完颜雍)懂音乐，还会作曲。大定九年(公元1169年)

十一月，皇太子生日，宴于东宫，曾演奏他自己创作的《君臣乐》曲。因为此曲具有较浓厚的女真族音乐风格，所以归人“本朝乐曲”类。① 完颜雍熟悉、重视本民族的乐舞传统，还表现在另一历史事实中：大定十三年(公元1173年)四月，皇帝在睿思殿命歌女唱女真歌曲，并对皇太子说：“朕思先朝所行之事，未尝暂忘，故时听此词，亦欲令汝辈知女直(真)醇质之风。至于文字、语言或不通晓，是忘本也。”这一史事表明：在金立国五十多年后，进入到广大的文化先进的汉族地区，他们所欣赏、喜爱的已经是汉族的文化艺术，女真统治阶级对女真本民族乐舞已不甚感兴趣，甚至不熟悉本民族的语言、文字。鉴于这种情况，皇帝本人不得不出面着力提倡本民族的文化传统，从而引起皇室贵族及所有女真人的重视。

大定二十五年(公元1185年)完颜雍到上京会宁府，在皇武殿宴请皇族宗室，饮酒作乐之际，完颜雍感慨万端地说：“今日甚欲成醉，此乐不易得也。昔汉高祖过故乡，与父老欢饮，击筑而歌，令诸儿和之……今天下一统，朕巡幸至此，何不乐饮。”当即宗室妇女都起舞助兴。进酒后，群臣故老也起舞。完颜雍又说：“吾来故乡数月矣，今迴(回)期已近，未尝有一人歌本曲者，汝曹前来，吾为汝歌。”完颜雍所唱的曲子，大概是本民族传统的历史叙事歌；唱到祖宗创业的艰难，描绘祖宗的音容，悲感交集，竟泣不成声；歌唱结束，还在流泪。这时群臣又向皇帝敬酒，呼“万岁”；于是老人们便唱起女真族的传统歌曲，气氛非常融洽，亲如一家，在十分欢畅的情绪下，结束了宴会。上述记载表明：在金立国六十多年后，女真人聚居的故乡也不甚流行女真民族的传统歌舞，只有老人们才会演唱那些古老的歌曲。这种不重视本民族传统乐舞的情况，再一次引起了皇帝的注意，特意在群臣及家乡父老集宴之机，提醒后生晚辈要珍视自己的民族传统，要牢记祖先的业绩，要热爱本民族的乐舞文化。

山西金墓出土的砖雕上有许多舞蹈形象，如儿童竹马(图版42)、少女布竹马、儿童戏狮舞、“手狮”等。这些表演形式，都是

① 《金史·乐志》。

汉族传统民间舞，唐、宋，甚至更早都已广泛流传。

1998 年在山西新绛宋金墓出土了几块“社火”砖雕。“社火”历史悠久，是民间节日综合性的表演队伍。这几块砖雕，生动地展现了宋金时代民间歌舞的形态。其中一块砖雕上，一女子右手执团扇，左手长袖向前拂垂，身后一男子，高举华伞，至今民间舞队中仍有“伞头”角色，是舞队中的领舞人(图版 43)。另一砖雕上，一男童着紧身武衣，奋击腰鼓；另一女童，击钹起舞；两个女童腰挂装饰华丽的马头、马身，女童双脚清楚地露在“马身”下，是欢庆节日的《竹马舞》歌舞场面(图版 44)。砖雕上的乐舞人形体健壮丰满，体现了游牧民族的审美特征。再一砖雕上的一舞人，手执长巾，倾身而舞，左臂曲举头侧额前，左臂反背身后，这一舞姿十分接近女真后裔满族的传统舞蹈——《莽势舞》(图版 45)。濒于失传的《莽势舞》，由满族老人傅仁英传授给辽宁省歌舞团。金代女真族的舞蹈与清代满族的舞蹈，应是一脉相承的，因为他们的族源相同。人民创造的舞蹈，随着历史的波涛从古代流传到今天，并将传至永远的明天。山西高平县二仙庙石刻上，乐舞者所执乐器有琵琶、拍板、大鼓、横笛、笙等，演奏神态专注而生动，体现了金人民间乐舞风貌(图 100)。



图 100　金代山西二仙庙乐舞石刻(摹本)

山西金墓还出土了大量精美的被称为“金院本”的早期北杂剧砖雕。砖雕上的人物多种多样，有娟秀执扇的旦角，有手执笏、头戴幞头的官吏，有短装的平民或侍者，着长袍的书生，还有表情十分滑稽的丑角，这些人物的造型、表情都十分生动，动作幅度也不太大；但也见到有穿掩手长袖的人物，在鼓的伴奏下，张臂抬腿作

表演，也许这是杂剧中带舞蹈性的表演。据戏曲史家们的研究，至今尚未发现一个保存下来的最早期的杂剧剧本，舞蹈是如何组织在金院本、杂剧的表演中的，尚无法说清。

辽、金时代，作为独立的表演艺术——舞蹈并未取得重大进展，而戏曲的发展却很引人注目。金章宗（完颜璟）明昌二年（公元1191年）十一月下令禁伶人不得以历代帝王为戏及称“万岁”者，不从者要受到重罚。① 说明当时戏曲扮演帝王将相故事的已不少，特别是丰富的出土文物——杂剧砖雕，向我们显示了金代戏曲的发展取得了长足的进步。由此可见，在12世纪以后，无论是汉人统治的南方、契丹人统治的辽、女真人统治的金，内容和表现手段都十分丰富的戏曲，已成为当时最主要、最受人欢迎、最广为流传的表演艺术了。

四、西夏舞迹

西夏，是羌族的一个支系党项人建立的政权，公元1038年立国，国号大夏，位于西部故称西夏，与宋对峙一百八十多年。二十四史中无西夏专史，《宋史》有《夏国传》、《辽史》有《西夏传》。

西夏职官、朝贺、礼仪多仿效唐宋之制，珍视中原文化，“其设官之制，多与宋同，朝贺之仪，杂用唐、宋，而乐之器与曲则唐也”。②

党项羌人，历史悠久，三千多年前的古羌人是其先人。其俗笃信鬼神，崇尚巫风，大多信奉万物有灵的原始多神教。党项族大量迁往河西后，受到当地各族人民信奉佛教的影响，开始接受并信奉佛教。宋景德四年（公元1007年）出现了最早关于党项羌人佛事活动的记载。宋天圣八年（公元1030年）12月，党项羌人第一次向宋朝求赐佛经。③ 西夏信奉佛教的情况，在敦煌、安西榆林及河西走

① 《金史·乐志》。
② 《宋史·夏国传》。
③ 史金波：《西夏文化》，吉林教育出版社1986年版。

廊一带的石窟中留下了许多历史遗迹，其中一些西夏时期绘制的天国舞蹈形象，是研究中国舞蹈史十分珍贵的资料。

党项人能歌善舞，歌舞活动十分普遍地存在于他们的生活之中。西夏设有专管音乐的机构叫“蕃汉乐人院”，其中当有不少吐蕃(藏族先人)和汉族的乐舞人。但是迄今为止，我们尚未见到关于西夏舞蹈历史的文字记载。那些至今犹存的西夏石窟艺术中的部分天国舞蹈形象，就成了研究西夏舞蹈难得的形象史料。如敦煌164窟的供养伎乐和安西榆林3窟经变画中的伎乐图，其服饰及舞姿均接近唐宋风韵，那微倾头、稍拧身、踏步或端腿、轻扬臂、手拈风带的文静舞姿，很少显露出西北少数民族强悍粗放的气质。



图101 西夏安西榆林3窟舞蹈菩萨(摹本)

敦煌画家霍熙亮先生在榆林东千佛洞3窟发现了一组西夏供养伎乐壁画。在一幅舞图上有两个舞者双身紧紧勾连缠绕、造型奇妙罕见的双人高托供品盘的人物像，两人皆为裸身，肩背饰以挽结飘带，手指、手臂及双腿都相互勾绕(图101)，既表现了敬佛的虔诚，又具舞蹈美感，其动作难度虽大，但又是经过形体训练的舞者可以达到的技能。见此舞姿，既令人惊叹古代舞蹈造型设计的奇巧，又佩服古代画工构思和画艺的高超。这幅舞图可能在一定程度上反映了西夏舞蹈的某种特殊风貌。其他如甘肃肃北五个庙和安西

千佛洞等石窟有多幅西夏伎乐壁画，其舞姿大多是主力腿半蹲，开胯，另一腿端抬于主力腿膝部；舞伎有托花盘、执花伞、挥巾或空手而舞的。这种以开胯为特点的舞姿，具有马上游牧民族的生活烙印及审美情趣。如果我们更进一步仔细审视这个屡屡出现的舞姿，就会发现它与佛教密宗欢喜佛双身像中女身的姿态造型是完全一致或基本相同的；不同之点仅在于女身端抬之腿不是置于自身另腿膝部，而是跨绕在欢喜佛之腰后，作交合状。

比较特殊的一个舞伎是，安西东千佛洞第七窟西夏佛"涅槃变"中的供养伎乐(图版46)。此图上部静卧涅槃大佛，下部除异兽灵禽供养外，还有奏乐起舞的供养伎乐；在拍板、腰鼓、笛子的伴奏下，一人翩翩起舞；他一手曲举头侧，一手提肘下垂，一腿微曲而立，另腿足尖轻轻点地，扬首拂巾，挥洒自如。这是一幅具有浓厚生活气息的宗教画，乐人所执乐器，全是当时生活中所用，舞伎的舞蹈动作姿势合理、舞姿健美，当是那时生活中可见的舞姿。

榆林3窟的西夏壁画，绘制了三身生活气息浓郁的舞蹈菩萨(图版47)；中一身执大拍板起舞，至今甘肃民间尚有《云阳板舞》，就是执大拍板而舞的；左一身左手执剑而舞，《剑舞》历史久远传承至今；右一身腰前挂鼓，左腿曲立，右腿盘跨，右手执鼓槌从右腿下，掬腿击鼓。这种掬腿击鼓的舞姿，至今还在安塞腰鼓中流行。由此可见宗教艺术中的舞蹈壁画与民间舞的密切关系，更可证传统舞蹈长传不衰的顽强生命力。同窟，另幅供养菩萨图中的舞者，同样舞姿优美、汉风浓郁(图102)。



图102 西夏安西榆林3窟供养菩萨(摹本)

建于天祐民安五年（公元 1094 年）的《凉州重修护国寺感应塔碑》，是唯一幸存的西夏文碑。该碑的刻制生动地反映了当地佛教流行的盛况。石碑上部刻有二舞伎（图 103），身披缨络，执长巾，姿态对称，相对倾身而舞，体态丰满粗壮，体现了北方少数民族舞蹈的风格。这一时期，在中原等地兴起的戏曲，尚未在西夏传播。

具有悠久历史的羌族，至今仍分布在我国甘肃、青海、四川一带。他们代代相传，保存了悠久丰富的民族舞蹈文化。歌舞活动渗透在羌族人民生活的各个方面，是他们生活中不可缺少的组成部分。据蒋亚雄先生考察，羌族人民逢年过节、喜庆丰收、婚丧嫁娶，都要舞《锅庄》，故有“喜事锅庄”和“忧事锅庄”之分。“喜事锅庄”有《仪礼舞》、《祝贺舞》、《农节舞》及《游戏锅庄》等；古风很浓的羌族丧葬仪式中，要唱孝歌跳丧舞，习称“忧事锅庄”，人们边舞边唱，唱词大多抒发对死者的哀悼之情。羌族的“巫舞”，古朴且带有相当浓厚的原始色彩。四川岷山一带的羌人，信奉白石并视其为自己的保护神。相传古羌人在与其他部族争战失利时，白石能够助羌人反败为胜，使羌族得以延续兴盛。巫师常以舞祭通神灵，祈祷福降人间，所以羌族的巫舞是比较丰富的。主要有：



图 103　西夏《凉州重修护国寺感应塔碑》舞伎（摹本）

皮鼓舞　舞时左手执一种类似太平鼓的扇形单面鼓，右手执鼓

锤及铁响盘而舞。

猫舞 羌人用猫扑捉田鼠以除农害，视猫为益兽，故以舞颂猫。《猫舞》以模拟猫的动态为主，与古老的拟兽舞关系密切，同时又有祈祝丰收的含意。

跳麻龙 巫师手执精致龙头，挥舞两丈多长麻绳制成的龙身，蜿蜒腾跃，盘旋翻飞，栩栩如生。

盔甲舞 这是一种源于古代战争生活的舞蹈，舞者执戈张弩，戴盔披甲着武士装。领舞者肩上挂一铜铃，舞时摇动肩胛，铃儿叮当作响。近年来舞蹈工作者将这一舞蹈素材编成了优美活泼的羌族女子独舞和群舞。这种转动肩头甩荡铃铛的主题动作颇受观众欢迎。①

历史悠久的羌族人民，创造了独特的舞蹈文化，在党项羌人建立政权时期的舞蹈史料相当缺乏的情况下，石窟艺术中的西夏舞形象及今天仍保存在羌族人民中的传统舞蹈遗迹，是我们探索研究西夏舞蹈的重要线索。

舞蹈艺术在辽、宋、西夏、金对峙的三百余年间，发生了转折性的变化。这种变化，既有深刻的社会原因，也有艺术发展规律的必然性。

第一，这是一个阶级矛盾和民族矛盾十分尖锐复杂、社会动荡、内忧外患的时代，人们不满足对轻歌曼舞或风格不同舞蹈的欣赏，而是更关注国家民族的命运，关注社会，渴望艺术能表达人民的心声和意愿，呐喊心中的不平和愤懑。表现手法极为丰富的戏曲，既能展现复杂曲折的故事情节，又能刻画不同人物的思想感情；既可鲜明，也可曲折隐晦地揭露现实生活的阴暗面。这必然会引起广大观众的兴趣和感情上的共鸣。

第二，程朱理学在社会上占统治地位，人们的道德观念与行为准则，如“非礼勿言”、“非礼勿动”等，普遍渗透在社会生活各个方面，对人们，特别是对妇女的思想行为形成了严酷的束缚，对舞

---

① 蒋亚雄：《中国少数民族民间舞选介·岷山羌舞》，人民音乐出版社1987年版。

蹈艺术的发展，产生了相当大的抑制作用。唐代以舞为乐、以善舞为荣的风气，在宋已变为以舞为耻的心态。

第三，经过长期演变，于12世纪的南宋时代始见成熟的杂剧，上承周汉俳优、百戏和唐代大曲、歌舞戏之技艺，下开金元杂剧之先河，成为古今戏曲艺术发展的枢纽及舞蹈艺术发展的转折期。

第四，勾栏瓦子固定演出场所的形成，将各种表演艺术推向市场。为求生存、图发展，各种艺人必须展开激烈竞争。“以歌舞演故事”的戏曲，有离奇的故事情节、曲折的人物命运，能反映人民的渴求和心声，自然会受到广大观众的欢迎，在竞争中得胜。故有“传学教坊十三部，唯以杂剧为正色”之说。①

第五，能直接宣泄人们感情的文学——小说、诗词，既可以书面形式传播，又可与杂剧、讲唱艺术相结合，以表演形式传播。这对单纯的舞蹈形成了强大的冲击，促使歌舞吸收融合更丰富的文学因素；文学性极强的杂剧也更多地吸纳了传统深厚的歌舞艺术，从而加速了这一转变过程。

---

① 《都城纪胜》“瓦舍众艺”条。

第八章

元、明、清舞蹈艺术的传承与变异

（元：公元1271—1368年）
（明：公元1368—1644年）
（清：公元1644—1911年）

进入封建社会后期的元、明、清三代，其最高统治者是多元一体的中华民族中的三个民族，但这三个相连接朝代舞蹈艺术的发展趋势却是大致相同、一脉相承的：

一是各代宫廷宴乐都在极力突出具有本民族色彩的乐舞。

二是民间舞蹈由于与人民的风俗习惯、宗教信仰等紧密结合，其活动方式又是业余或半业余性质的。故从元代到清代的六百余年间，民间舞虽时盛时衰，时倡时禁，但无论政权如何更替，统治者的族属有何不同，人民群众仍顽强地用自己的身体和智慧在继承、发展、变革各民族的舞蹈。

三是在戏曲艺术迅速高度发展的同时，专业戏曲艺人，一手

伸向前代传统舞蹈，一手伸向当时的民间舞蹈，去汲取营养，充分运用舞蹈手段为表现人物感情服务，从而提高了舞蹈的表现力，同时也大大地提高了戏曲的欣赏审美价值，从而争取了更多的观众。

一、宫廷宴乐

(一)元代的宫廷宴乐及其他表演性舞蹈

13世纪初，蒙古族的杰出领袖铁木真，经过了十多年激烈的战争后，终于统一了蒙古高原上的各部族，成为各部族的最高统治者，上尊号为“成吉思汗”，“成吉思”为强大的意思，即强大的汗王；建都和林，这就是蒙古国的开始。成吉思汗相继灭掉西辽、西夏等国，使蒙古汗国成了横跨欧亚大陆的大帝国。

公元1271年，成吉思汗的孙子忽必烈废除“蒙古”国号，定国号为“大元”，迁都大都(今北京)；1279年灭南宋，终于结束了自五代以后长达三百余年政权分立的割据局面，统一了全中国。在国家统一的局面下，各民族、各地区包括长久隔离的南方和北方的文化艺术，得到相互交流、学习、融合、发展的机会。

1. 宫廷宴乐

蒙古族是个能歌善舞的民族。入主中原后，除本民族民间歌舞仍然流传外，由于蒙古族统治阶级对本民族文化的重视，元朝的宫廷宴乐及其他表演性舞蹈带有十分浓厚的民族色彩；与此同时，又融入了许多宋代宫廷队舞的成分，成为蒙古、汉交融的宫廷宴乐。不过，元代的宫廷队舞不称“队舞”而称“乐队”。

下面是依据《元史・礼乐志》编制的元代宫廷宴乐“乐队”(即“队舞”)的乐制、舞制表：

1. 乐音王队（元旦用）

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
引队（之一）	大乐官员二，冠展角幞头，紫袍，涂金带，执笏			从东阶升，至御前，依次而西，折绕而南，北向立
（之二）	二人，执戏竹，服饰同上；乐工八人，冠花幞头，紫窄衫，铜束带	龙笛三、杖鼓三、金鞚小鼓一、板一	奏《万年欢》之曲	
二队（之一）	妇女十人，冠展角幞头，紫袍			随乐声进至御前，分左右相向立
（之二）	妇女一人，冠唐帽，黄袍		奏《长春柳》之曲	进北向立定，乐止，念致语
三队（之一）	男三人，戴红发青面具，杂彩衣			
（之二）	一人，冠唐帽，绿襴袍，角带			舞蹈而进，立于前队之右
四队	男子一人，戴孔雀明王像面具，披金甲，执叉；从者二人，戴毗沙神像面具，红袍，执斧			
五队	男子五人，冠五梁冠，戴龙王面具，绣氅，执圭			与前队同进，北向立
六队	男五人，为飞天、夜叉之像			舞蹈以进
七队	乐工八人，冠霸王冠，青面具，锦绣衣	龙笛三、筚篥三、杖鼓二	与前大乐合奏《吉利牙》曲	

续表

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
八队	妇女二十人，冠广翠冠，销金绿衣，执牡丹花		舞唱前曲，与乐声相和	进至御前，北向，列为九（校勘记：应为五）重，重四人；曲终，再起，与后队相和
九队	妇女二十人，冠金，梳翠花钿，锈衣	执花鞚稍子鼓	舞唱前曲，与前队相和	
十队（之一）	妇女八人，花髻，服销金桃红衣	摇日月空鞘稍子鼓	舞唱同前	
（之二）	男子五人，作五方菩萨梵像，摇日月鼓			
（之三）	一人作乐音王菩萨梵像	执花鞚稍子鼓	齐声舞前曲一阕，乐止	
（之四）	妇女三人		歌《新水令》、《沽美酒》、《太平令》之曲终	念口号；毕，舞唱相和，依次而出（表演完毕下场）

2. 寿星队（天寿节用）

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
引队	礼官乐工大乐冠服同《乐音王队》			
二队（之一）	妇女十人，冠唐巾，服销金紫衣，铜束带			
（之二）	妇女一人，冠太平冠，服绣鹤氅，方心曲领，执圭		奏《长春柳》之曲	依次进至御前，立定；乐止，念致语毕

续表

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
三队	男子三人，冠服			舞蹈，与《乐音王队》同
四队	男子一人，冠金漆弁冠，服绯袍，涂金带，执笏；从者二人，锦帽，绣衣，执金字福禄牌			
五队	男子五人，冠卷云冠，青面具，绿袍，涂金带，分执梅、竹、松、椿、石			同前队而进，北向立
六队	男子五人，为乌鸦之像			作飞舞之态，进立于前队之左，乐止
七队	乐工十二人、冠云头冠、销金绯袍，白裙	龙笛三、筚篥三、杖鼓三、和鼓一、板一	合奏《山荆子》带《袄神急》之曲	
八队	妇女二十人，冠凤翘冠翠花钿，服宽袖衣，加云肩、霞绶、玉佩、执宝盖			舞唱前曲
九队	妇女三十人，冠玉女冠，翠花钿，服青销金宽袖衣，加云肩、霞绶、玉佩，执樱毛日月扇			唱舞前曲与前队相和

续表

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
十队（之一）	妇女八人，服杂彩衣，被槲叶	鱼鼓、筒子		
（之二）	男子八人，冠束发冠，金掩心甲，销金绯袍执戟			
（之三）	扮龟、鹤之像各一			
（之四）	男子五人，冠黑纱冠服绣鹤氅，朱履，策龙头藜杖			齐唱前曲一阕，乐止
（之五）	妇女三人		歌《新水令》、《沽美酒》、《太平令》之曲终	念口号毕，舞唱相和依次而出（表演完毕，下场）

3. 礼乐队（朝会用）

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
引队	礼官乐工大乐冠服，并同《乐音王队》			
二队（之一）	妇女十人，冠黑漆弁冠，服青素袍，方心曲领，白裙，束带，执圭			
（之二）	妇女一人，冠九龙冠，服绣红袍，玉束带		奏《长春柳》之曲	至御前，立定，乐止；念致语毕，乐作

续表

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
三队	男子三人，冠服同《乐音王队》			舞蹈同《乐音王队》
四队	男子三人，冠卷云冠，服黄袍，涂金带，执圭			
五队	男子五人，冠三龙冠，服红袍，执劈正金斧			同前队而进北向立
六队	童子五人，三髻，素衣，执香花			舞蹈而进，乐止
七队	乐工八人、冠束发冠、服锦衣白袍	龙笛三、筚篥三、杖鼓二	合奏《新水令》、《水仙子》之曲	
八队	妇女二十人，冠笼巾，服紫袍，金带，执笏		歌《新水令》之曲。歌《水仙子》曲一阕，再歌《青山口》曲。与后队相和	进御前，分为四行，北向立，鞠躬拜，兴，舞蹈，叩头，山呼，就拜，再拜，毕
九队	妇女二十人，冠车髻冠，服销金蓝衣，云肩，佩绶，执孔雀幢			舞唱与前队相和
十队（之一）	妇女八人，冠翠花唐巾，服锦绣衣，执宝盖			舞唱前曲

续表

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
（之二）	男子八人，冠凤翅兜牟，披金甲，执金戟			
（之三）	男子一人，冠平天冠，服绣鹤氅，执圭			齐舞唱前曲一阕，乐止
（之四）	妇女三人		歌《新水令》、《沽美酒》、《太平令》之曲终	念口号毕，舞唱相和，依次而出

4. 说法队

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
引队	礼官乐工大乐冠服，同《乐音王队》			
二队（之一）	妇女十人，冠僧伽帽，服紫禅衣，皂絛			
（之二）	妇女一人，服锦袈裟，余如前，执数珠		奏《长春柳》之曲	进至御前，北向立定，乐止；念致语毕，乐作
三队	男子三人，冠服同《乐音王队》			舞蹈同《乐音王队》
四队	男子一人，冠隐士冠，服白纱道袍，皂絛、执拂尘；从者二人，冠黄包巾，服锦绣衣，执令旗子			

续表

队次	人员、服饰、舞具	乐器	曲名	舞蹈、地位调度、队式
五队	男子五人，冠金冠披金甲，锦袍，执戟			同前队而进，北向立
六队	男子五人，为金翅雕之像			舞蹈而进，乐止
七队	乐工十六人，冠五福冠，服锦绣衣	龙笛六、笙篥六、杖鼓四	合奏《金字西番经》曲	
八队	妇女二十人，冠珠子菩萨冠，服销金黄衣，璎珞佩绶、执金浮图白伞盖			舞唱前曲。与乐声相和，进至御前，分为五重，每重四人，曲终，再起，与后队相和
九队	妇女二十人，冠金翠菩萨冠，服销金红衣，执宝盖			舞唱与前队相和
十队（之一）	妇女八人，冠青螺髻冠，服白销金衣，执金莲花			
（之二）	男子八人，披金甲，为八金刚像			
（之三）	一人为文殊像，执如意；一人为普贤像，执西番莲；一人为如来像			齐舞唱前曲一阕，乐止
（之四）	妇女三人		歌《新水令》、《沽美酒》、《太平令》曲终	念口号毕，舞唱相和，依次而出

元代宫廷“乐队”（舞队）结构庞大、复杂，关于舞蹈的记述虽多限于地位调度与队式，但从多种多样的服饰、舞具、曲名等考察，其舞形舞态也可推知一二。那戴幞头、穿袍、束带、执笏的，是官样打扮，动态必是比较端庄；那些头戴唐巾、唐帽，或戴翠冠、贴花钿、穿绣衣、执牡丹的妇女，表演时当是优美的汉族舞蹈，很可能源于宋代队舞——《佳人剪牡丹》；表演中念致语的形式，也来源于宋代；“引队”中执“戏竹”的人物，与宋代队舞“竹竿子”一样，是主持演出兼报幕的角色；那扮成金翅雕、乌鸦、鹤、龟，作“飞舞之态”等表演的，分明是历史悠久的拟鸟兽舞；那披甲执戟、执斧、执叉的武士装者，表演的当然是英武豪健的武舞、战舞；那些盛装的妇女，手执宝盖、伞盖、日月扇、孔雀幢等舞具，很可能是烘托气氛的群舞演员。特别值得注意的是，那些宗教气息浓厚的舞蹈，舞者的服饰，有穿袈裟、执佛珠、着道袍的，有扮作“文殊像”、“普贤像”、“如来像”、“八大金刚”、“五方菩萨”、“乐音王菩萨像”神佛及夜叉、飞天的。还有戴着各式面具的舞蹈，在元旦用的《乐音王队》中，面具相当多，有戴红发青面具、戴孔雀明王像面具、戴毗沙神像面具、戴龙王面具，连乐工也戴霸王冠、青面具，还有戴卷云冠青面具等。中原旧俗，驱鬼逐疫才跳戴面具的“傩舞”；喜庆吉日有戴大头和尚面具的民间舞，造型生动，喜笑颜开，毫无狰狞恐怖感。元代宫廷宴乐用红发青面等神怪面具舞蹈，可能来自堪称蒙古族古典舞的宗教舞——“查玛”（跳神），这种舞蹈多戴着各式面具起舞。这种舞蹈历史悠久，包头石湾汉代墓葬出土了一个黄釉浮雕陶樽，纹饰复杂，包括祥瑞神兽、甲胄武士、舞蹈、戏乐和其他神话故事，有戴着牛、羊、鸟、猴多种面具的人物形象。其中一个戴羊头面具的人物形象，斜展双臂，一腿直立，一腿曲抬，似跳舞中，猛然回头亮相，是蒙古族“跳神”舞蹈的常用动作；另一戴猴状面具的人物形象正跪地仰面，向舞者击掌，为舞蹈击节伴奏（参见图34）。两千年前北方民族墓陪葬器物中的面具舞形象，元代宫廷富于蒙古族色彩的诸多面具舞，以及今日仍盛行于蒙古草原多姿多彩的“查玛”，可说是一脉相承的。

元代社会虽充满了各种尖锐的阶级矛盾与民族矛盾，但它毕竟

是一个全国统一的强劲王朝。它消除了各种人为的阻隔，各族乐舞艺术交流融会，形成了包容多民族传统乐舞成分的元代宫廷宴乐。封建时代的宫廷宴乐，往往是反映那个时代表演艺术发展的一面镜子，是那个时代表演艺术最高水平的代表。汉代以“百戏”、隋唐以乐舞、宋代以乐舞兼杂剧、明清以戏曲作为宫廷举行大宴，招待外国使节、国内少数民族首领及群臣的表演节目，正如今日举行国宴招待外国来宾等，要选一台最优秀的文艺节目演出一样。因此，元代宫廷宴乐各种乐舞杂呈，各民族乐舞穿插表演，有时虽然显得不够协调，却也热闹红火，在一定程度上表现了全国统一的兴盛气氛。

元朝初建，即注意搜寻各地的乐舞人才、乐器礼器等，《元史·礼乐志》载：元世祖忽必烈“至元元年(公元 1264 年)十有一月，括金乐器散在寺观民家者。先是，括到燕京钟、磬等器，凡三百九十有九事……大兴府又以所括钟、磬乐器十事来进……又中都、宣德、平滦、顺天、河东、真定、西京、大名、济南、北京、东平等处，括到大小钟、磬五百六十有九……”。《元史·世祖本纪》载：“丁未日(至元二十一年，公元 1284 年)括江南乐工。”“徙江南乐工八百家于京师。”北方金朝的乐器、南方技艺较高的汉族乐工，都集中在元大都，对元代宫廷乐舞制度的制定与完善起到了一定的作用。元代雅乐，完全继承中原汉制，除造了些不同的舞名外，仍用“文舞”、“武舞”两大类，祭祀天地、祖先、神灵等。

2. 其他表演性舞蹈

元代是一个杂剧崛起、形成为发展高峰的时代。民间娱乐、欣赏，主要是杂剧。与此同时，还产生了为数不多的一些精美舞蹈，在很长一段时期中广为传播，颇负盛名。如元顺帝时约至正十四年(公元 1354 年)，宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等 16 人表演《十六天魔舞》，服饰化妆是：首垂发数辫，戴象牙佛冠，身披璎珞，大红销金长短裙，金杂袄，云肩合袖天衣，绶带，鞋袜；各执加巴剌般之器，内一人执铃杵奏乐，以宫女 11 人组成伴奏乐队；其装束打扮是：“练槌髻，勒帕，常服，或用唐帽、窄衫”；所奏乐器有：龙笛、头管、小鼓、筝、琴、琵琶、笙、胡琴、响板、拍板；以宦者长安迭不花管领，在宫中做佛事时奏乐舞蹈，“宫官受秘密戒者

得人，余不得预"。① 这个名为做佛事娱神的舞蹈，实际是为了娱人。从各种有关描写《天魔舞》的记载看，这是一个相当迷人的、美丽的女子群舞，而舞蹈突出表现的是仙女美。元人张昱《辇下曲》诗，描写了宫中表演《天魔舞》等的情景：

西天法曲曼声长，璎珞垂衣称艳妆。
大宴殿中歌舞上，华严海会庆君王。
西方舞女即天人，玉手昙花满把青，
舞唱天魔供奉曲，君王常在月宫听。

另有周宪王(朱有燉)宫词：

背番莲掌舞天魔，二八华年赛月娥。
本是西河参佛曲，来把宫苑席前歌。
按舞婵娟十六人，内园乐部每承恩。
缠头例是宫中赏，妙乐文殊锦最新。
队里唯夸三圣奴，清歌妙舞世间无。
御前供奉蒙深宠，赐得西洋照夜珠。

演员的精彩表演，不但得到了皇帝的宠爱，还得到重赏。明人叶子奇《草木子》载："元有《十六天魔舞》，盖以珠璎盛饰美女十六人为佛菩萨像而舞。"

综合上述史料可以看出：《十六天魔舞》本是个娱佛的女子群舞。其乐声舞态之优美，宛如仙女。初创时期可能只在做佛事时演出，观者还是必须受过秘密戒的、信奉佛教的人，其他人不得观看。也许是这个舞蹈所具有的艺术性和审美价值都比较高，便从娱神的殿堂，走到了宫宴前，人们极力赞美的是女舞者的国色天姿，"清歌妙舞"。这个被严禁外传的舞蹈，竟不胫而走，迅速地传出宫外，流散民间。《元典章·刑部》的禁令："今后不拣甚么人，

① 《元史·顺帝纪》。

《十六天魔》休唱者，杂剧里休做者，休吹弹者，如有违反，要罪过者。"正是针对《十六天魔》广泛流传民间，连杂剧也吸收了，民间弹唱也吸收了，不然，也就用不着发出这道禁令了。禁严，表示很盛；盛，表示《十六天魔》颇受人欢迎，具有一定的艺术魅力。不然，明代学者怎么会特地书上一笔"元有《十六天魔舞》"呢？

元代的另一著名舞蹈叫《倒喇》，从元代到清代，数百年间，一直在中原流传。"倒喇"一词，蒙古语是歌唱的意思，从汉文史书看，《倒喇》近似今蒙古族仍流传的传统舞蹈《灯舞》或《盅碗舞》一类的女子独舞。这个别具风格的舞蹈，常在元、明、清各代夜宴中演出，除保存了顶瓯灯起舞的特色外，似乎还有所发展、变化。清人陆次云《满庭芳词》，描写一次夜宴中的音乐舞蹈表演：

> 左抱琵琶，右执琥珀，胡琴中倚秦筝，冰弦忽奏，玉指一时鸣。唱到繁音入破龟兹曲，尽作边声。倾耳际，忽悲忽喜，忽又恨难平。舞人矜舞态，双瓯分顶，顶上燃灯，更口噙湘竹，击节堪听。旋复回风滚雪，摇绛蜡，故使人惊。哀艳极色飞心骇，四座不胜情。

这里有琵琶、胡琴等器乐演奏，还有快节奏的龟兹民歌演唱；压轴的是头上顶着双瓯，顶上燃灯的舞人出场，她口中噙着湘竹，可能是吹奏节拍；那快速的旋转，如风卷回雪，轻盈飘移，头上的燃灯随之摇曳；绝妙的表演，令人惊叹，感人至深。清人吴长元把这首词收录在他编的《宸垣识余》一书中，"倒喇"条下解释说："倒喇，金元戏剧名也。似俗而雅。"另有《历代旧闻》载《京都杂咏》诗，也描写了《倒喇》的表演情景："倒喇传新声，瓯灯舞更轻；筝琶齐入破，金铁作边声。"诗注说："元有倒喇之戏，谓歌也。琵琶、胡琴、筝皆一人弹之，又顶瓯起舞。"作者在注中清楚地指出："倒喇"是歌，是元代传下来的，与今蒙古语的含义相符。但清代所传元之"倒喇之戏"，已不仅仅是歌唱，而是还有器乐演奏（或伴奏）与顶灯起舞。这里所谓的"戏"和上述"倒喇，金元戏剧名也"，并非指一般代言体的戏剧，而是"戏弄"即表演之意。上述两首诗词，

是两个不同的作者，描写的两次相同的表演。看来，从元代到清代，“倒喇之戏”是一组完整的音乐舞蹈表演，具有边地民族风情，由于它技艺水平高，新颖别致，演来引人入胜。六百多年间，元、明、清三代的兴亡，政治风云的变幻，并没能中断我国各民族间舞蹈文化的交流融合。

元代著名教坊大曲《白翎雀》，传播很广，流传时间也很长，明、清之际还有人作诗咏叹《白翎雀》。

《白翎雀》是元初忽必烈命宫廷乐师硕德闾创作的一首教坊大曲，以描绘“生于乌桓朔漠之地，雌雄和鸣，自得其乐”①的白翎雀鸟为内容。既是大曲，必然有乐、有舞，而《白翎雀》的乐曲似乎影响更大，舞蹈只在个别诗中略有记述。

硕德闾作完《白翎雀》曲后献给元世祖，忽必烈听过演奏之后说：“何其末有哀婺怨悲之音乎?”作曲者没来得及修改，曲子已经传开了②，可见颇受人欢迎。此曲音乐的特点是巧妙地模拟白翎雀的鸣叫声，元人张昱《白翎雀歌》有“乌桓城下白翎雀，雄鸣雌随求饮啄……西河伶人火倪赤，能以丝声代禽臆，象牙指拨十三弦，宛转毓音哀且急……”演奏者以弹拨乐器的特殊技巧，生动地表现了白翎雀鸟的音容情态。元末人陶宗仪在《南村辍耕录》一书中评论《白翎雀》说：“《白翎雀》者，教坊大曲也。始甚雍容和缓，终则急躁繁促。”这种先缓后急的旋律、节奏布局，与唐代传统大曲相符。作曲者硕德闾可能是生长在草原的蒙古族音乐家，他创作的《白翎雀》，流露了他对故乡的思念之情，也就是前面提到的“哀婺怨悲之音”。

张昱《白翎雀歌》还有关于舞态的描写：“女真处子舞进觞，团衫鞶带分两旁；玉纤罗袖柘枝体，要与雀声相颉颃。”在如鸟争鸣的乐声中，女真少女起舞侑酒，那窈窕柔软的腰肢体态，胜似唐代的“柘枝伎”。元人杨维桢《吴下竹枝歌》：“罟罛冠子高一尺，能唱黄莺舞雁儿；白翎雀操手双弹，舞罢胡笳十八般。”这些记载说明，元代教坊大曲《白翎雀》本是配有舞蹈的，到了明代以后，似乎只

① 《元诗纪事》卷二五及陶宗仪《南村辍耕录》卷二〇、二八。

② 《元诗纪事》卷二五及陶宗仪《南村辍耕录》卷二〇、二八。

有乐曲流传。明初洪武年间(公元1368—1398年)学士王逢在宴会上听到乐人弹奏《白翎雀》时，就没提到有舞蹈配合表演。到了清代，《白翎雀》曲名虽存，“其曲不传”。①

元代宫廷还有一些其他舞蹈和著名舞人。如元宫风俗，百官到达御天门都要下马步行入宫，只有皇帝才能骑马直入宫内；当皇帝坐骑行至御天门前，教坊舞女就在前面且歌且舞相引导，并舞出“天”、“下”、“太”、“平”四个字。元人杨允孚《滦京杂咏》诗：

又是宫车入御天，丽珠歌舞太平年。
侍臣称贺天颜喜，寿酒诸王次第传。

“丽珠”可能是教坊舞人中技艺较高的领舞人。特别是“字舞”的领舞者，需头脑清醒，字形图案全在心中，带领舞队移动的路线能准确地组成不同的字形。另有李当当也是宫中教坊名伎，“歌舞当今第一流”，后出家当了女道士。②

元顺帝颇宠爱的凝香儿，有宫中“七宝之一”之称。她原是官伎，入宫后被封为才人(宫中女官名)，以才艺出色而闻名。凝香儿跳的《昂鸾缩鹤舞》③，是模拟飞鸟情态的舞蹈。这类舞蹈，历史悠久，流传极广，是来自民间的宫廷舞。

元武宗至大二年(公元1309年)仲秋之夜，宴于宫中太液池，“令宫女披罗曳縠前为《八展舞》，歌贺《新凉州》一曲”。④ 此舞舞容如何，尚未见其他记载。可能是一女子群舞。

元代养家伎之风仍有遗存。如《归田诗话》载：杨廉夫晚年居松江，“有四妾，竹枝、柳枝、桃花、杏花，皆能声乐，乘大画舫，豪门巨室，争相迎致”。当时有歌谣《嘲杨廉夫》：“竹枝、柳枝、桃杏花，吹弹歌舞拨琵琶；可怜一个杨夫子，变作江南散乐

---

① 清人乔重禧撰《陔南池馆遗集》：“白翎雀……元帝命伶人硕德闾制为曲，管弦铙鼓皆有腔节，以合琵琶，其曲不传。”

② 《元诗纪事》卷一二。

③ 《元诗纪事》卷三五、《元氏掖庭记》。

④ 《皇朝续文献通考》卷一一九。

家。”其他元人诗词中，间或也有描写家伎表演歌舞的，但总的情况远不如唐代普遍。从杨廉夫养四个能歌善舞的家伎乘着船到处演“堂会”而遭到人们的嘲讽这一事实看，元代上层社会私养家伎之风已不盛行，贵族之家培养歌舞伎人的数量也大大减少。

元代杂剧兴盛，各地有许多著名的艺伎，其中不少是能歌善舞的。仅据《青楼集》所载，就有许多技艺超群、擅长歌舞的杂剧演员，如艺名“一分儿”的王氏，“京师角伎也（角伎，旧时指戏曲演员），歌舞绝伦”；赛天香、赵梅歌、刘燕歌，都是有风度、美姿色、善歌舞的名伎；魏道道在“勾栏内独舞鹧鸪四篇打散”，无人能及；梁园秀，本姓刘，“歌舞谈谑，为当代称首”；玉莲儿“端丽巧慧，歌舞谈谐，悉造其妙”；樊香歌是“金陵名姝也，妙歌舞，善谈谑”；事事宜，本姓刘，“姿色歌舞悉妙”；刘婆惜擅长“滑稽歌舞”；王巧儿“歌舞颜色，称于京师”。书中只简单地记述了这些艺人能歌善舞，技艺超群，但她们表演歌舞的详情，却不得而知，因为她们都是以卖艺谋生的、社会地位卑贱的“下九流”。她们的名字被文人学士记下来已是十分难得的了。从这些简略的记载中，我们可以知道元代民间有一大批演杂剧、善歌舞的演员，她们是中华民族舞蹈艺术的保存者和创造者之一；我国部分的古代传统舞蹈，融入戏曲中后，许多高超的舞蹈技艺，是依靠各代的戏曲演员不断继承、发展的。

元代舞蹈的舞姿、舞容及风格，我们可以从发掘出土或发现的珍贵文物中窥知其貌。河南焦作金元墓出土的舞俑，形体粗壮，舞姿健美，服饰、舞态均具蒙古族特色（图版48）；敦煌莫高窟465窟元代壁画中，有不少精美的舞蹈图，舞者造型独特，舞姿雄健，体现了横跨欧亚大陆的元朝气势和一代雄风（图版49、50）。

（二）明代宫廷乐舞和朱载堉的舞论及拟古舞谱

明代是在元末农民大起义以后，公元1368年由汉族朱元璋领导建立起来的封建王朝。

进入封建社会后期的明代舞蹈艺术，呈现出某种不景气的现象，但也并非全面衰退，在宫廷、贵族伎乐舞蹈比较凋零的同时，

民间舞蹈仍然顽强地生长、传承、发展；在内地舞蹈活动相对萧条之际，边疆地区各民族的舞蹈依然繁茂；在纯舞的创作、演出活动不景气的时候，戏曲中的舞蹈却迅速地成熟和发展起来。明代的舞蹈，正处于这一历史性变革的进程之中。

1．宫廷乐舞

明代的宫廷宴乐，并没有承袭元代宫廷宴乐，而是继承了宋代宫廷宴乐的遗制，带有明显的汉文化特征。

明宫廷的主要娱乐是戏曲。礼仪、宴乐舞蹈只是摆排场，应付典礼仪式的例行公事。

明太祖朱元璋定都金陵(南京)后，即立典乐官，请来了隐居在吴山的元末音乐家冷谦，封为协律郎，制成各种乐器、乐曲，定出乐舞制度。乐生(音乐演奏者)用道童充任，舞生选长得俊秀的军民子弟；设置教坊，掌管宴会大乐。①

雅乐仍沿袭前代旧制，分文舞、武舞两大类，并设有各种祭祀乐舞。

洪武三年(公元1370年)定宴飨之乐，都是采用杂剧的音乐曲调填词的②，可见杂剧在当时影响之大，如"以《飞龙引》奏《起临濠》，以《风云会》奏《开太平》，以《庆皇都》奏《安建业》，以《喜升平》奏《抚四夷》，以《九重欢》奏《定封贵》，以《凤凰吟》奏《大一统》，以《万年春》奏《守承平》"。③ 以上各种宴乐名称，都含有强烈的政治意义，非常密切地配合了明朝廷的政治任务。雄心勃勃的朱元璋建立了明代极端专制的中央集权制度，他要平定四方，发展生产，所以要"开太平，安建业，抚四夷"；他要把一切权力集中在皇帝一人之手，所以要"削群雄，大一统"。永乐元年(公元1403年)又规定武舞服装的左袖上要写"除暴安民"四个字④，这类标签

① 《明史·乐志》。

② 《续通志》卷一二九。

③ 《明史·乐志》。

④ 《续文献通考》："永乐元年九月成祖诏：凡舞习于郊坛，武舞服左袖上书'除暴安民'四字。"

式的生硬地配合政治任务、没有艺术感染力的“作品”是不会流传的。所以除了在史书中见到这些“舞蹈”的名目外，再也找不到它们的踪迹了。

洪武十五年（公元1382年）又重定宴乐九奏乐章即：一奏《炎精开运之曲》；二奏《皇风之曲》，奏《平定天下之舞》，曲名《靖海宇》；三奏《眷皇明之曲》，奏《抚安四夷之舞》，曲名《小将军》、《殿前欢》、《庆新年》、《过门子》；四奏《天道传之曲》，奏《车书会同之舞》，曲名《泰阶平》；五奏《振皇纲之曲》；六奏《金陵之曲》；七奏《长杨之曲》；八奏《芳醴之曲》；九奏《驾六龙之曲》。

同时又规定：大祀庆成大宴，用《万国来朝队舞》、《缨鞭得胜队舞》；万寿圣节（皇帝生日）大宴，用《九夷进宝队舞》、《寿星队舞》；冬至大宴，用《赞圣喜队舞》、《百花圣朝队舞》；正旦大宴，用《百戏莲花盆队舞》、《胜鼓采莲队舞》。①

永乐、嘉靖年间，对这类宫廷乐舞作过一些增删修订，这里不一一列举。从这些乐舞的名称即可看出，它们的主题内容是歌颂皇帝的文德与武功、宣扬国势强盛、祝福皇帝长寿、歌唱京都等，其中的《百戏莲花盆队舞》和《胜鼓采莲队》有可能继承了宋代宫廷队舞《采莲队》的遗制。后又规定域外诸国及各少数民族来朝贡时，为了夸耀中原文化，显示自己的强大和富有，在招待“蕃王蕃使”的大宴礼上要“兼用大乐、细乐、舞队”，“进食酒五行，细乐作，舞《诸国来朝》之舞；进食酒六行，细乐作，奏《朝天子之曲》；进酒七行，细乐作，奏《醉太平之曲》舞《长生队》之舞”。最后，教坊司“杂陈诸戏”②，大概这才是真正的娱乐节目。

我国是一个多民族的国家，历代封建统治者总是喜欢在宫廷设置一些少数民族和域外诸国乐舞的乐部，这叫《四夷乐》，统一一个地方，就要把当地的民族民间乐舞拿到宫内宴享时表演，其目的主要是为了夸耀武功，也有一点笼络人心的意思。明清两代也是如此，如明代永乐年间（公元1403—1424年）定宴飨乐舞的制度时，

① 《明史·乐志》。
② 《续文献通考》卷一〇三。

就规定在奏演《抚安四夷之舞》以后要表演《高丽舞》、《北番舞》、《回回舞》，舞者都是四人。①

明嘉靖十一年（公元 1532 年），宫中为陈侃出使琉球举行宴会，曾"令四夷童歌夷曲、为夷舞，以侑觞，伛偻曲折亦足以观"。② 看来，明代宫中还培养了兄弟民族少年歌舞演员，舞蹈特点是"伛偻曲折"，颇为观众所喜看。

明代宫廷除上述各种典礼性的乐舞和属"四夷乐"的各种兄弟民族舞蹈外，还有大量民间百戏歌舞杂技等进入宫廷表演，著名的明代宪宗《元宵行乐图》（图版 51）就十分生动、形象逼真地展现了这些民间技艺的精彩表演场景：这里有技艺高超的惊险杂技，如蹬竿、爬竿、蹬人、蹬伞状圆盘、盘上立人、飞跃钻圈等；还有规模庞大的民间舞队，前面是头戴幞头、身穿袍、挥展双袖、抬足而舞的男舞者，在他的身后有戴大头、袒胸露腹的"大头和尚"，再后面是击鼓、吹笛、拍板的伴奏乐人。大殿门前是四个骑竹马的舞者，他们手执枪、刀、戟、鞭武器飞奔向前；击锣伴奏的乐人站立高台阶上，兴奋地举锣张臂，正欲奋击。一组五人的乐队在前，执琴、琵琶、笙、管演奏；后一人扮作钟馗，身穿袍，脚蹬靴，双手抱笏，旁有小鬼，还有举手执灯的小孩。宫中节日表演民间百戏乐舞的热闹场面，都在这幅画上被展示出来了。



图 104　明代木刻袖舞图

明代书刊中有不少木刻舞图，如舞袖图、《春秋列国志》西施舞图、《唐明皇秋夜梧桐雨》杨贵妃舞图、《茶酒争奇》舞图、梅妃《惊鸿舞》图（图 104、105、106、107、108），这些木刻舞图在一定程度上反映了当时舞蹈的风貌。

---

① 《续文献通考》卷一一七。
② 《续文献通考》卷一二〇。



图105　明代木刻《春秋列国志》西施舞图



图 106　明代木刻《唐明皇秋夜梧桐雨》杨贵妃舞图



图 107　明代木刻《茶酒争奇》舞图



图 108　明代木刻梅妃《惊鸿舞》图

2. 朱载堉的舞论及拟古舞谱

朱载堉（公元 1536—1611 年）是明代著名的乐律学家、数学家、历学家。他在乐舞理论方面，除继承儒家学说外，更发展创造了自己的乐舞理论，是他首先将舞蹈从传统的“乐”（古时“乐”是诗

歌、音乐、舞蹈的统称）中独立出来，首创“舞学”，重视舞蹈的社会作用及作为美育对人的教化作用。他根据史书的记载和自己对古舞的理解、想象，作了一些拟古舞谱，如《六代小舞谱》、《灵星小舞谱》等。此记谱法，影响深远，被后人所效法，清代一些记载祭孔乐舞的书就是采用朱载堉记录舞蹈动作的方法来编写、绘制的。

（1）舞论

朱载堉的舞论，主要集中在《律吕精义外篇》卷之九《论舞学不可废》上、下篇，以及他编制的多种拟古舞谱的序跋中。

首先，他认为舞蹈的产生是源于客观世界的事物对人心的刺激感动，人们为了宣泄这种感动之情，于是产生了舞蹈。朱载堉在《论舞学不可废》中说：“盖乐心内发，感物而动，不觉手足自运，欢气至也。此舞之所由起也。”这与《乐记·乐本》篇“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。……比音而乐之，及干戚羽旄（舞蹈），谓之乐”的思想是一脉相承的。

舞蹈既源于生活，那么，不同的环境中生活的人群就会有不同的舞蹈形态及风格。故他在《灵星小舞谱》序中说：“舞以象事，士农工商所为不同……乐节舞态亦从而异。”这些论点，今天看来，仍然是正确的。

朱载堉十分重视乐舞的社会作用和对人的教化作用，在《论舞学不可废》专论中阐明其观点：“凡人之动而有节者，莫若舞，肄舞所以动阳气而导万物也。”说明了舞蹈对人体本身的重要作用。他引经据典，列举前代帝王、重臣、文人、平民起舞的史事后说：“古人自天子至于庶人，无有不能舞者。”古祭祀宗庙的舞蹈只有贵族子弟才有资格参加，古人“以学舞为美事”，“自隋以往尚有此风，近世以来，此风绝矣”。宋徽宗大观四年（公元1110年），曾下诏“选国子生教习二舞”，但人们都“耻于乐舞”，皇帝也不得不作罢。朱载堉对宋代发生的这件事颇不以为然。① 宋代尚且如此，明代“耻于乐舞”的思想就更明显了。朱载堉就是在这样的社会环境中潜心钻研古乐舞，力图恢复古乐舞，希望乐舞在巩固封建秩序

---

① 《乐律全书·律吕精义外篇》卷九《论舞学不可废》。

中起到它们应起的作用。

朱载堉认为古之乐舞既可"以之治己"（陶冶自己的情操），又可"以之事人"（娱神娱人），无歌舞则无法"格神明，移风俗"。总之，乐舞不可废。乐舞，特别是传统古乐舞，应该得到提倡。这大概就是朱载堉编制拟古舞谱的动机和"创作意图"。

作为乐律学家的朱载堉，在音乐与舞蹈关系上发表了颇具说服力的见解。他没有沿用前代以"乐"代"舞"的笼统的提法，不仅辩证地论述了舞与乐相互依存的紧密关系，还充分地肯定了乐与舞各自独立的艺术品格与相互难以取代的重要作用。他说："夫乐之在耳曰声，在目曰容。声应乎耳可以听知，容藏于心难以貌睹，故圣人假干戚羽籥以表其容，蹈厉揖让以见其意，声容选和则大乐备矣。"在这段与陈旸《乐书·乐舞上》颇相似的论述之后，朱载堉用十分形象的比喻，进一步阐述了他自己对乐与舞相互关系的见解："有乐而无舞，似瞽者知音而不能见；有舞而无乐，如痖者会意而不能言。乐舞合节，谓之中和，天地立焉，万物育焉。"

朱载堉重视舞蹈艺术技巧表达思想感情的重要作用，对历代论舞者有意无意忽视了的舞蹈技艺和以舞抒情、以情动人的功能，提出了独到的见解，认为舞蹈必须用变化丰富的舞蹈动作，而这些动作又必须具有一定的技巧和艺术性，才会产生艺术魅力，才会使人爱看，令人感动。如他在"舞容"条中说："乐舞之妙在于进退屈伸、离合变态，若非变态，则舞不神，不神而欲感动鬼神，难矣。"

《六代小舞谱·序》说："古人学舞以转之一字为众妙之门，何也？……所谓舞者，三回九转，四纲八目，举要言之，不过一体转旋而已，是知永转两字其众妙之门欤。"舞蹈中的旋转动作，既是一种较繁难的技巧，也是一种舞者抒发激情的动态语言。这种充满激情的动态语言，也是最能激动观众的舞态。事实是：世界上任何一种舞蹈流派，都有自己独特的旋转技巧。而这种技巧，又常常会将舞蹈推向高潮，掀起观众的激情。

朱载堉对中国古代舞蹈史上的某些突出现象，如"雅乐"的不受欢迎和僵化，提出了他独具慧眼的见解。在《旋宫合乐谱·序》中说，对于古乐绝传，一般人都将原因归罪于秦始皇的焚书之火，

他却不以为然。他认为古乐是向内收敛的，俗乐是向外开放的，人们喜爱“放肆”而厌恶“收敛”，“是以听古乐惟恐卧，听俗乐不知倦，俗乐兴则古乐亡，与秦火不相干也”。从表现形式上看，他认为“太常雅乐立定不移，微示手足之容而无进退周旋、离合变态，故使观者不能兴起感动，此后世失传耳”。朱载堉认为雅乐舞之所以失传，是由于它本身的刻板僵化、仅存礼仪形式，失去舞蹈艺术生命力所致。在当时能提出如此见解，也是非常难能可贵的。

(2)拟古舞谱

朱载堉编制的拟古舞谱，完整地保存在《乐律全书》中，是流传至今兼具文字说明、歌词、音乐与舞姿、场记图的最早的舞谱，距今已有四百余年的历史。

朱载堉编制的舞谱，内容完备，有舞名、舞姿及地位调度场记图，有歌词、有曲调名，有些还附有古曲谱，有内容丰富的文字说明，表明了作者的乐舞思想、创作意图；还有舞蹈术语，这些术语，有些是沿用前代的，如招、摇、送等，就是唐代敦煌舞谱残卷中的舞蹈术语，有些是朱载堉舞谱中特有的，如上转、下转、内转、外转及折旋、转周势、转过势、转留势、伏睹势、仰瞻势、回顾势等等。特别是朱载堉舞谱中的舞图，十分精确、清晰，舞姿动作的变化，队形的走向移动，交代十分清楚，在四百余年后的今天，我们仍可以依图排舞，这些舞蹈的动作及队形虽都比较简单，但朱载堉舞谱的准确性及精密度是令人惊叹的。

朱载堉编制舞谱的指导思想

朱载堉编制的舞谱，均属古代雅乐舞蹈范畴，用于祭祀、典礼。舞名大多是周、汉时代的。周、汉与明代相去一千多年，这些舞蹈当时的表现形式如何，舞蹈语汇有何特点，都无从考察，只有舞者所执舞具略有记载，但舞具形制如何，史家也有不同看法。因此，朱载堉编制的这些与周、汉同名的舞蹈，只能算是“拟古舞谱”，是依据朱载堉本人对这些历史舞蹈的认识和理解编制出来的。生活在明代的朱载堉，必然会受到当时社会生活及思潮的影响。进入封建社会后期的明代，宣扬封建礼教、严酷束缚人们思想行为的程朱理学，是社会上占统治地位的思想。朱载堉编制舞谱的

指导思想不能不受到程朱理学的深刻影响。从舞谱中呈现出来的舞蹈动作拘谨、刻板、几个不同舞蹈的基本动作都大同小异来看，封建礼教“非礼勿动”的信条似乎在影响着舞蹈动作的设计。朱载堉也明确地指出，他所设计的某些舞蹈动作是表现“三纲五常”等礼教思想的。

朱载堉自称，著乐书的目的是“惟欲复古人之意”，因为他好古、崇古，所以要复古。复古的目的，是要维持稳定的封建秩序。

朱载堉编制舞谱的方法

朱载堉在乐舞编排及艺术处理方面，采用了古今考订、融合的办法，他认为“无古不成今，今之乐犹古之乐也”，肯定了民族乐舞的继承性，且“今古融通，使人易晓”，使古乐舞通俗化。于是他采用古代的“词章”(歌词)、明代流行的“音节”(曲调)作为舞蹈音乐，如采用明代民间音乐《豆叶黄》、《金字经》(附有曲谱)作为《灵星小舞》的伴奏音乐；又用《鼓孤桐》、《青天歌》为《天下太平字舞》的伴奏音乐；用古《南风歌》、《秋风辞》作为舞曲歌词。朱载堉作如上处理，颇为得意，他称：“用古之词章，配今之腔调，使人易晓而悟乐之理，如此其妙也。”朱载堉深知：要达到宣传和教育的目的，首先要让人理解。这种在民间传统音乐基础上进行创作的方法，至今仍是一种比较好的创作方法。

朱载堉舞谱的内容

朱载堉编制舞谱共有：《人舞谱》、《六代小舞谱》、《灵星小舞谱》、《灵星祠雅乐天下太平字舞缀兆之图》、《二佾缀兆图》，另有《小舞乡乐谱》。前五种舞谱均有舞姿或队形图，《小舞乡乐谱》则仅用文字说明舞蹈动作，并有歌词、律吕、打击乐字谱。

《人舞谱》　它是一部详尽的舞姿动作“场记图”(图 109—116)，动作变化交待清晰，可按图连接整个舞蹈。朱载堉在《律吕精义外篇》中称：“人舞有图，出于《明集礼》。”无论朱载堉对此谱是否作过加工整理，此谱为明人所制无疑。从所有舞谱看，其他舞谱所示舞蹈动作都是以《人舞谱》为基础稍加变化，最明显的变化是所执舞具不同。



图109 明代朱载堉拟《人舞图》之一



图110 明代朱载堉拟《人舞图》之二

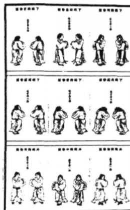


图111 明代朱载堉拟《人舞图》之三

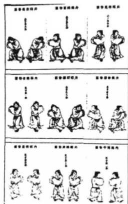


图112 明代朱载堉拟《人舞图》之四



图 113　明代朱载堉拟《人舞图》之五

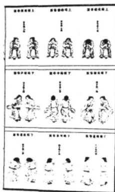


图 114　明代朱载堉拟《人舞图》之六



图115　明代朱载堉拟《人舞图》之七

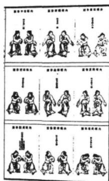


图116　明代朱载堉拟《人舞图》之八

《人舞》　相传是周代"六小舞"之一种。舞者手中不执任何舞具，空手，以舞袖为容。据《周礼·春官·乐师》郑司农、郑玄注：

《人舞》是用来祭祀星辰或宗庙的。

朱载堉认为:《人舞》是"舞之本也。是故学舞先学人舞"。他将所拟《人舞》各种姿态,都赋予了一定的封建礼教宗法思想,如《人舞》"四势"是象征仁、义、智、礼的:"四势为纲,象四端也:一曰上转势,象恻隐之仁;二曰下转势,象羞恶之义;三曰外转势,象是非之智;四曰内转势,象辞让之礼。"作者并将这四势与古舞谱所谓的"送、摇、招、邀"联系解释说:"上转若邀宾之势,下转若送客之势,外转若摇出之势,内转若招入之势。"又称:"八势为目,象五常三纲也。"所谓"五常"即仁、义、信、智、礼,"三纲"即君为臣纲、父为子纲、夫为妇纲,是封建伦理道德的典范,也包含了我们民族的某些道德观。作者以舞蹈动作的各种转法来解释这些思想:"一曰转初势,象恻隐之仁;二曰转半势,象羞恶之义;三曰转周势,象笃实之信;四曰转过势,象是非之智;五曰转留势,象辞让之礼;六曰伏睹势,表尊敬于君;七曰仰瞻势,表亲爱于父;八曰回顾势,表和顺于夫。"自古以来,舞蹈中各种转的动作是丰富多彩、风格各异的。它们常常是一种技巧性的表演,同时也可以表达各种不同人物的思想感情。但是,像朱载堉这样解释各种转法的含义,的确是有些牵强。从所绘各种舞姿图来看,那些拱手而拜、蹲跪仰首伏头的姿态,的确含有谦恭崇敬的感情。但从它整转、半转等动作中,实难看出什么"三纲五常"的思想。这种舞谱清晰准确,是值得称道的。而朱载堉对这些舞蹈动作含义的解释却是唯心的,其主题思想是维护封建礼教的。

《六代小舞谱》 或作《小舞》,原是周代用以教育贵族子弟的舞蹈,与祭祀天地祖先的《六舞》(或称《六代舞》不同。朱载堉却把这两种舞蹈混同起来,说属《六代小舞》的《帗舞》、《人舞》、《皇舞》、《羽舞》、《旄舞》、《干舞》是《六舞》中《云门》、《咸池》、《箫韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》的别名舞。博学通古的朱载堉当然知道历史上这是两种不同的舞蹈,但他为何作如此处理不能确知。实际上他是把《周礼》所载《六代小舞》所执舞具用在舞谱里,如:"《云门》别名《帗舞》"(图117),舞者执五彩缯;"《咸池》别名《人舞》",舞者徒手舞袖(图118);"《大韶》别名《皇舞》",舞

者执箫(图119);“《大夏》别名《羽舞》”,舞者执羽毛和籥(编管乐器)(图120);“《大濩》别名《旄舞》”,舞者执旄(牛尾装饰的舞具)(图121);“《大武》别名《干舞》”,舞者执干(盾)(图122)。



图117　明代朱载堉拟《六代小舞谱·云门》舞图



图118　明代朱载堉拟《六代小舞谱·咸池》舞图



图119　明代朱载堉拟《六代小舞谱·大韶》舞图



图120　明代朱载堉拟《六代小舞谱·大夏》舞图



图 121 明代朱载堉拟《六代小舞谱·大濩》舞图



图 122 明代朱载堉拟《六代小舞谱·大武》舞图

舞蹈动作是各种转势，即上转、下转、内转、外转等等。作如此设计的理论是朱载堉在《六代小舞谱》总论中指出的："古人学歌舞，以永转二字为众妙之门。古人学歌以永之一字为众妙之门，古人学舞以转之一字为众妙之门……所谓舞者，三回九转，四纲八目，举要言之，不过一体转旋而已"。依据上述理论，朱载堉在《六代小舞谱》及其他舞谱中大量采用了各种转势。

舞曲歌词反复用"非礼勿视，非礼勿听，非礼勿言，非礼勿动"四句，通过载歌载舞，使这种封建礼教思想深入人心，这也是朱载堉编制《六代小舞谱》的目的。

《灵星小舞谱》 《灵星舞》是汉代立灵星祠、祭祀农神后稷的舞蹈。用男童十六人，"舞者象教田"以祭。

朱载堉作《灵星队赋》，用浅显的文字叙述了《灵星舞》的起源、作乐的目的和编制这一乐舞的设计构思（可以说是创作舞蹈的"脚本"吧），同时还规定了乐队编制，乐器有钟、鼓、鞉、板各一，双管一两副，用小曲《豆叶黄》作为伴舞音乐。十六人作"对舞"形式，即"两两相对舞"。舞者手中所执全是镰、镬（大锄）、锹、锄、竿（驱雀）、杈、怫（连枷）、杴等农具，舞蹈模拟农业劳动动作。

这个古代"农作舞"，是既参考了《后汉书·祭祀志》的记载，又以农业劳动生活为依据而编制的。这是朱载堉在研究古乐舞中，采用古今融合方法取得的一项成果。

《灵星祠雅乐天下太平字舞缀兆图》(图 123)　这一字舞谱，是紧接在《灵星小舞谱》后面的。在"教田既毕，农事已成，讴歌舞蹈，答谢神明"以后，用十六人徒手而舞，舞队摆成"天下太平"四字；每字组成后，舞者都作伏地跪拜姿。

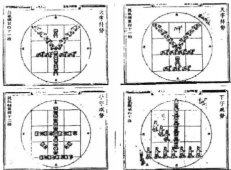


图 123　明代朱载堉拟《灵星祠雅乐天下太平字舞缀兆图》

"字舞"本前代传统，唐代已有《圣寿乐》、《南诏奉圣乐》等字舞。唐以后，宋、元均有字舞流传，且多用舞队组成"天下太平"四字。朱载堉正是在继承这一传统的基础上编制字舞谱的。此谱舞蹈动作简单，场面设计、舞队路线走向、地位调度十分清晰，可依图排舞，准确无误。

音乐采用了《鼓孤桐》，歌词用古《南风歌》；结束时用《青天歌》曲调唱古《秋风歌》，执帗者领舞、念致语"五谷收成，仓廪丰盈，风调雨顺，天下太平"，这正是此段字舞的主题。

《二佾缀兆图》　首页是一幅乐舞布局、排列地位图，犹如我们今天把舞台分成几个不同的表演区，并把每个演员的地位标示出来一样；接着是画两只鞋形，标明舞者各种转动的步伐及运动方

位。这里与其他舞谱一样，仍用上转、下转、外转、内转、未转、转初、转周、转过、转留等来标明转旋的幅度，用伏睹、瞻仰、回顾标明视线的方向，用鞋形的不同画法标明左、右脚的方位，是全脚掌着地，或脚尖点地，以及主力腿与动力腿的位置等，舞谱的精确、明晰是令人惊叹的。

《小舞乡乐谱》 这是一份只有文字而无舞图的舞乐谱。

朱载堉在《总论小舞乡乐名义》文中指出："乡乐二南诗序所谓用之乡人焉"，"二南之诗有乐有舞"。说明《诗经》中"周南"、"召南"是民间歌舞的歌词。朱载堉正是按照这一古风编制设计《小舞乡乐谱》的。

作者将打击乐律吕字谱、舞人进退、舞姿变换、地位调度，以及每句、每字唱词如何与舞蹈动作相配合等，编制成一份"总谱"，记录了《人舞》、《凤舞》、《羽舞》、《帗舞》、《旄舞》、《干舞》的起止、衔接等，还采用了另一些舞蹈术语，如折旋、左绕、右绕、递移一位、绕一匝等。

最后还有八段说明舞蹈立意的文字，它们的标题是：广大象地，清明象天；四时终始，风雨周旋；先鼓警戒，三步见方；进旅退旅，一弛一张；乾直而走，坤辟而翕；内直外方，敬义以立；地气上跻，天气下降，阴阳相摩，天地相荡；寒暑往来，日月左右，会守拊鼓，要其节奏；宜简而易，宜缓而舒，养其血脉，斯之谓欤。这样深广的含意，只是作者的主观意图，客观上看，从那些比较简单、多次重复的舞蹈动作中，实难看出那样丰富的内容。但在我国传统舞蹈中，确有些具有养气血、通筋骨的健身作用。

朱载堉舞谱的成就在于他在距今四百多年前能编制出相当清晰、精密的舞谱。无论是舞蹈动作的变化、队形的移动走向、脚步的方位等都交待得相当清楚，使人一目了然。特别是他将音乐(包括歌词、打击乐、律吕字谱等)与舞蹈(包括舞人进退、舞蹈动态等)汇集在一起编制的"总谱"，设计相当周密。他一方面继承、采用前代舞蹈术语，并作出自己的解释；另一方面又编创了一些形象性强且具动感的舞蹈术语，我国传统的舞蹈术语往往具有这种特点。

在研究方法上，他一方面研究历史资料，另一方面用明代流行

的传统乐舞来补充史料之不足，以今证古，以今探古，用古今融合的方法编制一套拟古舞谱。用我们现在的话来说就是：在可见的历史资料的基础上，创造性地恢复古代舞蹈。上述成就是突出的，具有相当的历史价值。

朱载堉舞谱都取材于前代礼仪祭祀舞，大多属雅乐舞蹈范畴。其主题多是宣扬封建伦理道德观，将一些封建礼教准则与某些舞蹈动作生硬地联系在一起。当然，这是作者本人所处的时代和阶级的局限性所必然产生的思想。

朱载堉编制舞谱的方法，对后世产生了一定影响，清代一些记载祭孔乐舞的书，就是采用朱载堉记录舞蹈的方法来编写绘制的。这种记录祭祀舞蹈的记谱法，传播很广，连地处南疆的广东南雄，至今还保存了清代刻本《直隶南雄州志》“礼典·舞谱”。其记谱方法与所记“文舞”舞姿，与朱载堉舞谱基本相同。

朱载堉首创舞学，以及他的舞学理论，有如一颗新星，在中国舞蹈史的长河中，闪烁着熠熠光辉。

（三）清代的宫廷宴乐和舞蹈家裕容龄

东北兴起的女真族，建立了后金国，与明朝展开激烈的斗争。李自成率领的农民军攻占了北京城，明朝灭亡。接着，镇守山海关的明朝将领吴三桂引清军入关，女真族的后裔——满族建立了清王朝。清朝是中国历史上最后一个封建王朝。

1. 清代宫廷宴乐

据《清史稿·乐志》载：清代用于宫廷宴享的乐舞叫《队舞》，是承袭宋代宫廷宴乐总名。

清代的宫廷宴乐，具有鲜明的满族色彩。“队舞”最初名《莽势舞》（亦称《玛克式舞》，原是满族的传统民间舞蹈），乾隆八年（公元1743年）改各色队舞总名叫《庆隆舞》。① 伴奏乐器有琵琶、三弦、奚琴、筝、拍板等，还有击掌打拍子的人。表演时，首先是《扬烈舞》上场，十六人身穿黄布画套，又十六人身穿黑羊皮套，

① 《清史稿·乐志》。

全都戴着面具，“跳跃掷倒”，像野兽一样的舞蹈；另有八人，骑竹马，分两翼上，先向北叩一头，然后就奔驰旋转起来，一个满族装束的八旗人，向一“野兽”射了一箭，其他“野兽”就被降服了，象征着武功已成。① 这似乎是表现狩猎生活的舞，它与女真族(即满族)原先的狩猎、畜牧生活不无关系，这样的舞蹈被应用在朝廷宴乐中，却包含了相当明显的政治意义。清《竹叶亭杂记》有一段更清晰的描绘：《庆隆舞》是每年除夕时跳的舞，《庆隆舞》中的《扬烈舞》(图版52)，“以竹作马头，马尾彩缯饰之，如戏中假马者。一人踊高跷骑假马，一人涂面身著黑皮作野兽状，奋力跳跃，高跷者弯弓射。旁有持红油簸箕者一人，箸刮箕而歌。高跷者逐此兽而射之，兽应弦毙，人谓之‘射妈狐子’”。这一舞蹈的创作，源于这样一个传说：据说清朝建立之初，传满族人曾到过达斡尔族黑龙江流域一带，踩着高跷，骑上假马，竟把当地一头猛兽射死了。达斡尔人以为是神，于是归服清王朝并由此作了这个骑假马踩高跷、射野兽的《庆隆舞》(应为《庆隆舞》中之《扬烈舞》)。实际上民间舞蹈《竹马》、《高跷》早已流传。这个传说和《扬烈舞》的创作，既反映了东北兄弟民族的狩猎生活，又歌颂了清初开发、巩固边疆，建立多民族的中华民族整体的历史功绩。

《扬烈舞》表演完毕，《喜起舞》即上场，十八(或作二十)名大臣，恭恭敬敬地穿上朝服，进入宫殿正中以后，三叩头，又排成两行对舞，舞毕，叩头，退下。这不像舞蹈，更像行礼。

乾隆十四年(公元1749年)清军进入金川，作《德胜舞》。乾隆二十五年(公元1760年)清军进入西域，又增制《德胜舞》。

清宫廷队舞又曾作过如下规定：(1)《庆隆舞》，用于殿廷朝会宫中庆贺宴飨；(2)《世德舞》，用于宴宗室；(3)《德胜舞》，用于庆祝战争胜利，凯旋筵宴。伴奏乐队四十人，乐器有：奚琴一、琵琶三、三弦三、节十六、拍十六。这种规定表明，清宫乐舞制度有部分改变：一是《庆隆舞》已不是宫廷宴乐队舞的总名，而是“队舞”之一种；二是由大臣亲自起舞的《喜起舞》不包括在内；三是具

① 《清史稿·乐志》。

有浓烈战斗气息，表演当场射死野兽的《扬烈舞》也不包括在内了。当时宫廷那些歌功颂德炫耀武功的乐舞，大多是一些仪式化的舞蹈，这里就不一一列举了。

清宫宴乐舞蹈除上述队舞外，还包括另外八部兄弟民族及域外诸国乐舞：

《瓦尔喀部乐舞》 瓦尔格部原居住在吉林长白山麓和黑龙江中下游，是女真族的一个部落。16世纪末至17世纪初，先后被努尔哈赤与皇太极合并。《瓦尔格部乐舞》是他们的民族民间乐舞。

《朝鲜国俳》 即朝鲜乐舞技艺表演。俳长一人戴面具从右边上，"掷倒伎"(杂技跟斗演员)十四人从左边上，从东向西依次表演各种技艺。"俳鼓如龙鼓而小，悬于项击之"。至今朝鲜《长鼓舞》中的鼓还是挂在颈项、悬于腰间，边击边舞的。

《蒙古乐》 即蒙古族乐舞。

《回部乐》 指新疆地区的乐舞。表演时先"作乐"(演奏乐曲)，接着两人对舞上，最后是两个舞盘表演。这里的"舞盘"，可能是新疆古老的民间舞——《盘子舞》。舞者双手执盘，指夹筷，敲击节奏而舞。维吾尔族舞蹈家康巴尔罕青年时曾向老艺人学习《盘子舞》，经过她改编加工后的《盘子舞》，极负盛名，此舞至今仍在流传。

《番子乐》 即藏族乐舞。

《廓尔喀部乐》 即尼泊尔乐舞。

《缅甸国乐》 即缅甸乐舞。

《安南国乐》 即越南乐舞。

这些以族名、地名、国名为乐部名称的乐舞，具有鲜明的民族风格和地方特色，其表演想来是颇为精彩和富有生气的。这些乐部的安排，犹如唐代的《九部乐》、《十部乐》一样，是为了宣扬国力强盛，客观上起到了促进各民族舞蹈艺术交流的作用。

清代的宫廷宴乐，具有鲜明的民族特色，从舞蹈名称、内容、表现形式的变化，又反映了那个时代民族融合的印迹。

2. 清末舞蹈家裕容龄

裕容龄(公元1882—1973年)是清代末年出生在天津的舞蹈

家。她是中国近现代舞蹈史上第一个学习欧美和日本舞蹈的中国人，也是唯一一个曾亲自向现代舞鼻祖伊莎多拉·邓肯学习过舞蹈的中国人。

裕容龄出身贵族，其父裕庚为清朝的一品官。裕庚的两个女儿德龄与容龄出生后，按清朝惯例，必须向朝廷登记，待长大成人后，候选入宫为妃，裕庚为了让女儿受教育，另辟生活道路，大胆决定不向朝廷登记。裕容龄从小热爱舞蹈，在家庭教师教学的过程中，老师发现她很有舞蹈天才，于是亲自为她弹七弦琴伴奏，裕容龄随琴声起舞，舞姿十分优美。

1895 年裕庚出任驻日本公使，夫人、女儿随行。在一次宴会上，一位著名日本舞伎表演的日本古典舞，给十三岁容龄的心中留下了深深的印象。于是容龄开始偷偷地让一位能歌善舞的女仆教她日本舞，很快掌握了日本舞的风格韵律和技法。一天，日本宫内大臣土方先生的夫人来看望容龄母亲。容龄穿上和服，为土方夫人表演了日本古典舞——《鹤龟舞》，受到客人连连赞美。客人走后，容龄却受到父母的严厉斥责，认为她有失身份，作为一个清王朝一品官的格格，未征得父母允许，竟然擅自在外国高官的夫人面前跳舞。但容龄还是坚持要学习日本舞，父母只好有条件地同意她学舞蹈，但规定学舞蹈只是消遣，不能登台表演。接着请了红叶馆一位著名的舞师来教容龄、德龄跳日本舞，同时还学习英文、日文等课程。

4 年后，1899 年裕庚奉命调离日本，出任驻法国公使。17 岁的容龄随父亲到法国巴黎，就读于巴黎女子圣心学校。在此期间，一位外交官的夫人到裕庚家看望，见到聪明美丽的容龄、德龄姊妹俩，便对裕夫人说："美国伊莎多拉·邓肯正在巴黎教舞蹈。我有两个女儿，你们也有两个可爱的女儿。我们可以为这四个女孩子开一个班，请邓肯来教她们舞蹈。"巴黎上流社会以培养孩子多才多艺为美德的风气，多少改变了裕夫人以舞为耻的旧观念，欣然同意了这个建议。

当伊莎多拉·邓肯初次见到中国姑娘容龄时，很高兴，容龄当即为邓肯即兴表演了几个舞蹈，邓肯看后，不禁惊叹地说："这个中国姑娘具有非凡的舞蹈天才，我白教她也愿意。"容龄经过 3 年

学习，很有成绩。在接受邓肯舞蹈技艺的同时，邓肯要求个性解放、追求自由的进步思想也深深地影响了她。

在容龄师从邓肯学舞期间，邓肯根据希腊神话编了一个舞剧，在挑选主要演员时，决定让容龄来担任主角。舞剧上演时，容龄的父母也被法国友人邀去观看。当裕庚夫妇发现舞台上长发潇洒、长裙曳地、赤足裸臂、舞姿优美的舞神竟是容龄时，一时气愤，把容龄反锁在房里软禁起来，关了一星期。但容龄一点也不屈服，还是决心要做舞蹈家。裕庚夫妇毕竟是爱容龄的，最后不得不同意容龄向法国国立歌剧院的著名教授萨那夫尼学习芭蕾，后来又到巴黎音乐学院学习深造。

1902 年，20 岁的容龄在巴黎公开登台表演了两个节目：《希腊舞》(图版 53)、《玫瑰与蝴蝶》(图版 54)，博得了观众的好评。

1903 年冬裕庚任期已满，全家回国。1904 年阴历五月初二，裕夫人、德龄、容龄入宫成为慈禧的御前女官。从此，容龄开始了她作为宫廷舞蹈家的生涯。

容龄从入宫到 1907 年出宫，仅仅三年时间。这三年，也是她一生中从事舞蹈创作、表演活动最频繁的时期。她创作表演了五六个具有中国风格的舞蹈作品，与此同时，还表演过《希腊舞》、《西班牙舞》等外国舞蹈。

裕容龄的中国风格舞蹈作品，来源于中国的民间舞与京剧舞蹈。

清宫每逢节庆，都有京剧名角到宫中演出。正月十五一向是“皇帝与民间同乐”的日子，故常有民间歌舞杂技等(这种表演队伍叫“走会”或“花会”)入宫表演，“走会”中有许多民间舞节目如《秧歌》、《旱船》、《小车》、《高跷》、《狮子舞》等。

裕容龄在观赏“花会”中的民间舞蹈和京剧舞蹈时，有职业舞蹈者那种特有的敏感性和强烈的吸取精神，在她创作表演的《扇子舞》(图版 55)中，主要吸收了民间扇舞(也可能融入了她早年在日本学习《鹤龟舞》的某些因素)。她本是满族人，但表演《扇舞》时却穿戴着典型的汉装，因为《扇舞》是汉族的传统舞蹈，她忠实于民族传统舞蹈艺术的思想脉络，清晰可见。

清代统治者提倡佛教（主要是藏传佛教），慈禧太后曾装扮成观音菩萨，坐在荷花丛中安置的莲花座上，这对容龄也有启发。于是，她创作表演了《菩萨舞》（也称《观音舞》，图版56），服饰化妆都参照佛教艺术中的观音塑像，如头上戴着象征佛光的珠环，同时在服装上又作了便于舞蹈的改造，身穿有帔肩的短袖衣，裸臂戴臂环，坐在一大莲台上，一手曲托胸前，一手作僧人礼拜（作揖）状，表情肃穆。裕容龄创作的《菩萨舞》可能是一个节奏徐缓、感情含蓄、虔诚的舞蹈。据记载，明代已有《观音舞》，在贵族宴会中和在街头游行表演。裕容龄的《观音舞》与明代同名舞蹈有何传承关系，尚待进一步研究。

她创作的《剑舞》（图版57），从照片上看，其服饰与舞姿均具有戏曲舞的韵味，很像是从《霸王别姬》虞姬舞剑中吸收营养创作的。

7月15日中元节放荷（河）灯，慈禧等在中南海放万盏荷灯，景象十分壮观美丽，启发容龄创作表演了《荷花仙子舞》。为了给慈禧解闷，大太监李莲英提议，让五姑娘（裕容龄）跳几段舞。这个建议促成裕容龄在宫中举行了一次最盛大的演出，表演了《西班牙舞》、《希腊舞》和《如意舞》。前两个舞当然是从外国学来的，应时编创的《如意舞》吸收了戏曲舞和古代仕女画舞姿，舞者穿旗装，梳两把头，手捧红色如意，舞毕跪下给慈禧献上"如意"。

这些舞蹈虽是创作于清宫，表演于清宫，观众是皇室贵族慈禧等人，但仍显示了作者杰出的艺术才能和对舞蹈艺术完美的追求。更加难能可贵的是裕容龄在外国学的是日本舞、芭蕾和现代舞，但回到祖国却努力创作表演中国民族舞，如《剑舞》、《扇舞》、《荷花仙子舞》、《观音舞》、《如意舞》等，这种洋为中用的创作方法，由一个清宫贵族加以运用，且运用得如此自觉自如，不得不使人惊叹。

清王朝覆灭以后，裕容龄积极参加公益义演。1922年1月8日，在上海真光剧院为救济郊区农民参加义演，时年40岁。

1928年2月18日，她在协和礼堂由京津中外慈善家举行的义演大会上表演了《华灯舞》、《荷花龙船舞》等，时年46岁。从她的年龄看，她的舞蹈功底是非常深厚的，而且没有间断练习，如果间断了练习到这个年龄就很难表演了。

1949年新中国成立后，于1955年由周恩来总理提名，裕容龄被聘为国务院文史馆馆员。1961年6月2日，笔者等人曾为了研究清宫的舞蹈及中国近现代舞蹈史，访问过79岁的裕容龄。当时她的精神状态很好，为我们讲述了清宫演戏、民间“走会”入宫表演等情况，以及她自己在清宫的舞蹈活动等等，许多史实都在她撰写的《清宫琐记》中有记载。十分不幸的是，在十年浩劫“文革”中，她受到造反派的冲击折断了双腿，生活过得十分悲苦，所幸当她写信给周恩来总理后，总理办公室给她送来了床、椅子等生活用具，文史馆又给她雇了保姆照顾她的生活，但年迈的她经不住这一打击，终于在1973年1月16日病故了，享年91岁。

裕容龄出身贵族，由于她酷爱舞蹈，能冲破封建礼教的重重压力和束缚，坚持学习、创作、表演舞蹈。在创作中，努力运用自己在国外学习的知识和技能，创作表演具有中国风格的作品。她的艺术活动虽主要限于宫廷，但她毕竟是在独立的舞蹈艺术已逐渐衰落的清代对振兴中国舞蹈艺术作出了贡献。她是中国近现代舞蹈史上学习外国舞蹈的第一人，也是唯一一个接受过现代舞鼻祖——伊莎多拉·邓肯亲传技艺的中国人。她的事迹，应该载入中国舞蹈史册。①

二、源远流长的各族民间舞蹈

如果说唐代是我国古代表演性舞蹈发展的高峰，宋代则是群众

① 关于裕容龄的生平事迹及舞蹈艺术活动，除笔者与刘凤珍一起采访裕容龄所得资料外，参考了刘凤珍：《清廷舞蹈家裕容龄》，《中国古代舞蹈家故事》（王克芬、董锡玖、刘凤珍著），人民音乐出版社1983年版；王克芬、刘青弋：《清代舞蹈的传承与变异》，北京舞蹈学院舞蹈教材（内部资料）；刘恒岳：《学习西方舞蹈的第一人——裕容龄》，《今晚报》2002年6月11日。特别是2002年5月25—26日，天津舞蹈研究中心召开“纪念天津出生的舞蹈家裕容龄诞辰120周年裕容龄舞蹈艺术论坛”，由于刘恒岳先生的努力，搜集到各方面关于裕容龄的资料，寻访了裕容龄的亲属并诚请他们参加会议。作者从这次活动中得到许多关于裕容龄的真实情况。

自娱性民间舞颇为兴盛的时代。宋代关于民间舞蹈活动的记载，流传下来的也比较丰富。

各族民间舞蹈，由于与人民的生活、劳动、爱情、婚姻、宗教信仰、风俗习惯等关系密切，代代相传，因而能长期流传、发展。即使是在舞蹈作为一种独立的表演艺术趋于衰落的时期，民间舞蹈仍然能以节日群众自娱(同时娱人)的方式保存下来，有时是为了敬神，有时是为了驱鬼，有时是为了祈丰年、庆丰收，有时是为了男女青年社交寻觅爱情，有时又是婚丧嫁娶仪式中不可少的组成部分，民间舞蹈随着人类的生存、繁衍、发展，而流传、创造、丰富。有些民间舞蹈文献记载并不多见，但它们的历史非常久远，往往可以追溯千百年以前。

我国是一个多民族的国家，在长期的历史发展过程中，逐渐形成了以汉族为主体、包括五十多个兄弟民族多元一体的中华民族。不同的民族、不同的社会发展阶段，产生了不同风格、不同形态的舞蹈艺术。民间舞蹈是人民生活的反映，确是各民族民间舞蹈的共同特点。

(一)汉族民间舞

龙，是我们民族的祖先创造的一种意想的动物，相传是能呼风唤雨的神灵和祥瑞的象征。早在商代的甲骨文中已出现了龙字，且有“十人又五”、“龙田”、“求雨”等字连在一起的卜辞(参见第二章“二、祭祀舞的发展及甲骨文中的有关记载”)，这给我们提供了商代可能有十五人舞龙求雨的线索。到了汉代，不但有各式“龙舞”求雨的历史记载，“百戏”中也有“鱼龙曼衍”“海鳞变而成龙”的表演，汉画像石中更刻绘了各种龙形。唐代也有舞龙求雨的风俗。龙的形象，龙的舞蹈，贯穿在整个中华民族的历史中，《龙舞》是汉族最具代表性的民间舞之一种。它磅礴的气势、多姿多彩、雄伟壮观的舞蹈形象震撼人们的心灵。清人姚思勤《龙灯》诗：

> 灯街人似海，夭矫烛龙蟠。
> 雷虢千声鼓，琉珠一颗丹。

擘天朱鬣怒，照夜火鳞乾。
衔曜终飞去，休同曼衍看。

李笠翁《龙灯赋》形容《龙舞》："行将飞而上天兮，旦宇宙而不夜。不则潜而入海兮，照水国以夺犀。"当时杭州风俗，春节舞龙灯，必先到吴山龙神庙开光，因而清人金江声《武林踏灯词》写道：

画鼓声喧百面雷，烛龙惊起上春台。
游人尽道开光好，争向龙神庙里来。

清人项朝棻《龙灯》诗：

胜会年年举，青龙光早开（自注：龙灯头上写"青龙胜会"四字）。
鳌山浮月出，陆地戏珠来。
电激一条火，波翻百面雷。
回头笑鱼鳖，随列上灯台。

春节舞《龙灯》，是祝愿一年风调雨顺、五谷丰登，桑弢甫的《龙灯歌》有"愿得十雨五风调，龙神甘泽洒潇潇"句。清人汪大纶《龙灯》诗，描写如海潮般的人群中，龙、鱼、虾灯喷火飞腾，依次而行：

鳞甲倏喷火，飞腾照夜分。
市声沸似海，人影从如云。
星月烂交射，鱼虾导一群。
何时倾马鬣，点滴沾锄芸。

《百戏竹枝词·龙灯斗》题解说："以竹篾为之，外覆以纱，蜿蜒之势亦复可观。"诗写出了像一条活龙在灯影中游动的《龙舞》："屈曲随人匹练斜，春灯影里动金蛇。灯龙神物传山海，浪说红云

露爪牙。"除《龙灯》外，还有舞《竹龙》的，清人吴锡麟《竹龙》诗：

> 岂是葛陂化，金鳞闪几重。
> 笑他骑竹马，又欲舞仙筇。
> 赤手一群扑，青云何日从。
> 叶公能好此，宛转叹犹龙。

更有趣的是舞《龙灯》过河，桑弢甫《龙灯渡水歌》有"鳌随龙渡驾山来，灯海灯山光照日"句。

清代的《龙舞》多种多样，烛龙、竹龙、渡水龙样样好看。总之，《龙舞》发展到清代，已具有相当高度的艺术水平。

《龙舞》在我国民间流传了几千年，各个地区的人民创造了许多独具特色的《龙舞》，比较多见的是"布龙"；还有荷花组成的《百叶龙》；龙头、身、尾互不相连，在舞动时才形成龙形的"段龙"；用长条板凳作架，装饰成龙形，人们举板凳脚而舞的"板凳龙"；用草扎成的"草龙"；在"草龙"身上插满香火的"香火龙"；舞龙时，人们不断向龙泼水求雨的《水龙》，等等，真是千姿百态、雄伟壮观。《龙舞》的巧妙在于全体舞龙者动作配合的协调、默契，才能将死"龙"舞活。因此许多城镇和村寨都有一些舞龙的能手和民间艺人。千百年来，我国具有代表性的《龙舞》（图版 58、59），就代代相传，一直保存到今天。

《狮舞》也是汉族最具代表性的民间舞之一。《狮舞》历史悠久，至迟在一千七百多年前的三国时代已经有"弄"（表演）狮子的"象人"了。北魏佛像出行有人扮的"辟邪狮子，导引其前"。唐代宫廷宴乐中的《狮子舞》（即《太平乐》）更是宏伟壮观。以后历代民间年节舞狮，一来是祝愿吉祥如意，二来是作为热闹精彩的舞蹈节目欣赏。明朝弘治三年秋（公元 1490 年），孝宗曾召各番（兄弟民族）使者入宫看《狮子舞》。① 清人李声振《百戏竹枝词》咏《狮子滚绣球》题解："以羊毛饰为狮形，人被之，滚球跳舞。"诗曰："毛羽狻猊

---

① 《续文献通考》卷一一九。

(即狮子)碧间金，绣球落处舞嶙峋；方山寄语休心悸，皮相原来不吼人。"狮形的装扮及以绣球引狮、逗狮的舞法，至今仍保存民间。《狮舞》也和《龙舞》一样，在广泛的流传中各地人民创造了多种多样的《狮舞》：武狮威武矫捷，翻滚扑跌技巧高；文狮诙谐有趣，逗人喜爱善传情；还有提线操纵的《线狮》，口吐火焰的《火狮》，用长板凳装饰成狮形的《板凳狮》，藏族白色的《雪狮》等等。

《狮舞》不仅在我国流行，日本、越南等国也有各式各样的《狮舞》。《狮舞》确是一种历史悠久，流传范围极广的民间舞(图版60、61)。

《面具舞》历史悠久，可能远古已有戴假面的舞蹈。为驱鬼逐疫举行的"傩"(或称"大傩")礼，跳的舞蹈我们叫"傩舞"，它表现了人类的抗争精神，是从周代一直流传至今的面具舞。《傩舞》一定要戴面具，但戴面具跳的舞蹈不全是《傩舞》，晋人庾亮家伎编制的《文康伎》、起源于北齐盛行于唐代的歌舞戏《兰陵王》、宋代诙谐有趣的《耍大头》等都是面具舞，但不是《傩舞》。明清之际民间流行的面具舞很多，当然，最多的还是《傩舞》。

宫廷每年按例举行"傩礼"。到了宋代，由于戏曲的发展，驱鬼逐疫的"傩舞"也发生了变化，"方相氏"、"十二神"等驱鬼逐疫的猛将消失了，举行"傩礼"时，由教坊伶工扮成将军、门神、判官、钟馗、小妹、六丁六甲、灶君、土地等诸神，戴面具起舞的旧俗未变，角色可大不相同了①；"驱傩"的气氛大概也不那么恐怖、猛厉，而接近于"表演"了。明代"大傩"是由钟鼓司掌管的，《天启宫词》描写公元1621—1627年宫中举行"傩"礼的情景是：

> 传火千门晓未销，黄金四目植鸡翘。
> 执戈侲子空驰骤，不逐人妖逐鬼妖。

看来明代宫中的"大傩"，仍继承了古老的形式：化妆黄金四目的"方相氏"，手执武器赶鬼。

---

① 《东京梦华录》、《梦粱录》。

"傩舞"在清代有比较显著的变化，主要表现在人们不再那么迷信"傩"真能驱鬼逐疫，甚至认为妖鬼都是人们自己臆造出来的，人不见不闻，妖鬼也就自然消失了，清人郑荔乡《鬼脸》诗有："妖孽由人兴，相取缘气焰。不见了不闻，庶几迹都敛。"古代的面具有铜、铁、木等数种，清代则多用纸糊。以纸糊面具轻便好做，从面具制作的方法比较简单也说明面具在人们心目中的地位不再像以前那样"神圣"了。《新年杂咏·面鬼》诗序认为：清代的"面鬼"是周代"傩"、汉代"象人"、宋代"面具"的遗制。

清代诗人以轻松的笔调，写了一些《面鬼》诗，说明那些形似吓唬人的鬼面是人们想方设法做出来的："此物奚宜至，搽殊抹粉成……将军能破敌，戴出鬼神惊。"(黄模诗)"蓝面掀青唇，亦有胭脂染。厥角鬍鬍然，怒目出晱闪。"(郑荔乡诗)诗中还流露出一些嘲讽的意味，说那些装腔作势的《面鬼》表演实在拙劣。程瑄《面鬼》诗：

脂粉何嫌污，无端作态工。
长韬三寸舌，难剪一双瞳。
卖笑颜偏厚，藏羞面可蒙。
莫嫌真意少，色相本来空。

项朝棻《面鬼》诗：

面目真有靦，吾陈小雅诗。
岂知涂附者，亦有厚颜时。
菱镜何堪照，梨园定不咍。
若将卢相演，笑走郭家姬。(自注：杨铁崖乐府蓝面鬼阴且妖，郭家姬群走避)

"傩"礼之不被重视，还表现在某些地区跳"傩"是乞丐干的事。腊月"二十四日，丐者涂抹变形，装成男女鬼判，嗷跳驱傩，索之利物，俗呼跳灶王"。① "跳灶王"就是驱"傩"，乞丐驱"傩"，是

① 《清嘉录》。

为了讨钱。吴曼云《江乡节物词》序称："杭(州)俗跳灶王，丐者至腊月下旬，涂粉墨于面，跳跄跟街市，以索钱米。"诗云："借名司命作乡傩，不醉其如屡舞傞。粉墨当场供笑骂，只夸囊底得钱多。"乞丐无钱买面具，只好"涂粉墨于面"权当面具，托驱"傩"之名，行乞讨之实。

在戏曲艺术的影响下，"傩"逐渐向戏曲形式发展，成为戴着面具表演的有人物、有情节的"傩戏"(或称"鬼脸戏"等)。驱鬼逐疫的"大傩"，成了供人欣赏娱乐的表演艺术。

面具舞和傩戏，不仅在中原汉族地区流行，也在西藏、内蒙古、湖南、贵州等地的兄弟民族中流传。

历史悠久的"龙舞"、"狮舞"、"面具舞"，不仅是汉族民间舞中具有代表性的舞种，同时又以多种不同形式，在其他兄弟民族及国外一些地区传播。

宋以后，由于城市的繁荣，行会制度的兴起，民间舞有了很大发展，最主要的是组成了综合性的、庞大的表演队伍——"社火"(有时又称作"舞队")。"社火"一词，一直流传至今，是音乐、舞蹈、武术等多种技艺游行表演。和清代民间的"走会"或"花会"一样，"龙舞"、"狮舞"、"大头和尚"(面具舞)等，也常组织在这样庞大的表演队伍中。

《梦粱录》载宋代元宵节民间舞队活动盛况："姑以舞队言之"，如《清乐》(器乐演奏)、《掉刀》(舞刀)、《鲍老》(滑稽舞)、《乔三教》、《乔亲事》(乔是装扮的意思)、《杵歌》(打夯和舂米时边唱边劳动，或模拟劳动动作起舞时唱的歌)、《竹马儿》(舞人腰间系着用篾、布扎成的马头和马尾，如骑在马上起舞)、《村田乐》(表现农业劳动生活的民间舞)、《旱龙船》(舞人腰间系船形，舞时如人乘舟荡漾；或数十人站在有轱辘的巨大船形中，作划船状。唐时已有关于《旱船》的记载)、《十斋郎》(讽刺宋代以钱买官职的滑稽舞)等，"各社不下数十"，可见"舞队"表演项目繁多、丰富。《西湖老人繁胜录》除记述上述各项技艺在元宵之夜表演外，还列举了《扑蝴蝶》、《耍和尚》(戴大头和尚舞)、《鞑靼舞》(鞑靼，我国古族名，或作塔塔儿，宋、金以后，又称蒙古族的一部分为鞑靼族。

《鞑靼舞》当是这种民族的舞蹈)。《鞑靼舞》在中原民间“队舞”中出现，说明民族舞蹈文化交流的历史事实。同书又载：“福建鲍老一社有三百人，川鲍老亦有一百余人。”所谓“福建鲍老”、“川鲍老”表演队伍，不是行会组成的舞队，而是同乡会组成的舞队。工商业发达的临安，想必有许多外地来做工、经商的人，为了联络感情，组成各地的“同乡会”，节日期间，组成“舞队”上街游行演出，人多势众，以壮乡威。直至近代，城市各行业、各城区、农村各村镇，过年过节组织表演队伍，常常相互竞争，比技艺高低，比规模大小，胜者高兴；败者脸上无光，定要加倍努力，来年赛过对方。民间舞蹈的各种精湛技艺、绝招，就在这样的竞技中，得以代代相传、代代创新、代代提高。

宋代各种民间舞绝大部分保存至今，不但名称一样，表演形式也变化不大，只有少数民间舞如《十斋郎》、《舞鲍老》等不见流传。《村田乐》传至清代，已演变成汉族地区最流行的民间舞《秧歌》。

《秧歌》起源于农业劳动生活，是在插秧、薅秧等劳动过程中产生、发展起来的，清代一些关于《秧歌》的记载充分证实了这一点。清人李调元著《粤东笔记》载：“农者每春时，妇子以数十计，往田插秧，一老槌大鼓，鼓声一通，群歌竞作，弥日不绝，谓之秧歌。”清代道光五年(公元 1825 年)编印的《晃州厅志》说：“岁，农人连袂步于田中，以趾代锄，且行且拨，塍间(田埂上)击鼓为节，疾徐前却，颇以为戏。”这说明在插秧时不但击鼓歌唱，并且还配合音乐的节奏，时快、时慢、前进、后退地“舞”起来了。插秧、薅秧时击鼓唱《秧歌》的风俗不但清代湖南、广东一带流行，解放前四川乡下还有这种风俗，每年插秧的时候，田野鼓声隆隆，高亢激越的歌声在田间回荡，人们在预祝丰收。从劳动生活中产生的《秧歌》，不仅在劳动中歌唱舞蹈，当它逐渐发展成为一种生动活泼的民间歌舞以后，便成为节日里娱乐活动的项目之一，成为自娱兼表演的民间歌舞形式。

《秧歌》不仅在农村流行，同时也在城市流传。清代文人用古代民歌形式创作了一些反映民间风土人情、生活时尚的《竹枝词》，通俗而生动地描绘了春节期间人们闹《秧歌》、看《秧歌》的热烈场

景(图124)。柯煜《燕九竹枝词》:“秧歌小队闹春阳，毂击肩摩不暇狂。人说太平行乐地，更须千步筑球场。”曹源邺《燕九竹枝词》:“翠袖花钿新样款，春衫叶叶寻春伴。袜尘微步似凌波，铜街初过春风满。沉沉绿鬓凝香雾，驻马郊西人似鹜。画鼓秧歌不绝声，金钗撇下迷归路。”款式新颖、盛装打扮的妇女是那样轻盈美丽，东来西往的人群挤挤杂杂，她们只顾观看秧歌队的精彩表演，连头上的金钗挤丢了都不知道。袁启旭《燕九竹枝词》:“秧歌初试内家装，小鼓花腔唱凤阳。如蚁游人拦不住，纷纷挤过蹴球场。”在表演《秧歌》的行列里，有人穿着新设计的“内家装”(宫装)，引起观众很大兴趣，争先恐后地涌上前去观看，像蚂蚁一样密密麻麻的人群挤过了踢球的广场，深受人民欢迎的民间歌舞——《秧歌》的表演盛况跃然纸上。清代《秧歌》不仅在民间广场演出，还在戏馆表演，连清代宫廷也聘有“秧歌教习”，在宫中传习《秧歌》。



图124　清代《北京走会图·秧歌》(摹本)

其他如《采茶灯》、《高跷》、《霸王鞭》(或称《花棍》)等民间舞，清代也十分流行，且都有当时的文字记载遗存至今。

明人姚旅在《露书》中提到在山西洪洞曾见到多种民间舞蹈，如手执小凉伞随音乐节奏而舞的《凉伞舞》，手执檀板舞起来如“飞花着身”的《花板舞》，等等。山西本是个民间舞十分丰富的地方，

明人笔记中提到的这些舞蹈形式，至今仍能在当地的民间舞中找到它们的踪迹。安西榆林3窟有一身执拍板起舞的伎乐菩萨，系西夏时期所绘。至今甘肃民间中还有执大拍板而舞的《云阳板舞》。可见此种舞蹈形式，历史悠久。

明代民族英雄戚继光在他所作的《纪效新书》中提到可用以练兵的《藤牌舞》，至今流传在福建、浙江一带(有的地方称《盾牌舞》)。民间传说，此舞是由戚继光传下来的，与戚继光本人的著作相符合。但从戚继光提倡用当地流行的《藤牌舞》练兵这一情况分析，当地早已流行此舞，它与原始时代的《干戚舞》、周代的《干舞》不无渊源关系，应该说：《盾牌舞》是一种历史十分悠久的舞蹈。

我们的祖先，创造了无比丰富美丽的民间舞蹈，有关的历史记载，也许是到宋代甚至清代才见到，但它们的起源往往比记载古远得多。有些民间舞可上溯到远古、周、汉、唐。宋以后，经元、明、清，传到今天。这里所提到的，只是汉族民间舞中比较常见的、历史记载比较多的少数几种，实际流传的，或曾经在一段时间、部分地区流传的，要远远比这丰富得多。

(二)少数民族民间舞

我国兄弟民族的舞蹈，历史悠久，传统深厚，丰富多彩，与人民生活有极密切的关系。人们在歌舞活动中去唱述历史、教育后代、祭祀祖先、祈祝丰收、倾诉爱情、歌唱家乡、寻找欢乐、倾诉痛苦、促进友谊、增强团结，受到传统教育，得到美的享受。兄弟民族的舞蹈不但反映生活、表现生活，而且更直接地作用于生活。新中国建立前，自娱性的歌舞活动是他们生活中唯一的娱乐，许多民族几乎人人能歌善舞，歌舞成了人民生活中必不可少的组成部分。正因为许多兄弟民族的舞蹈还没有发展成供人欣赏的表演艺术，所以它们与人民生活的关系更加密切，更具普遍性、群众性，也更直接地作用于生活。

几百年前有关兄弟民族舞蹈的记载与今天尚存的兄弟民族舞蹈往往十分相似。从这里，既可看出兄弟民族舞蹈传统的深厚，又可看出几百年中兄弟民族舞蹈发展缓慢的历史事实。这与新中国建立

前少数民族受到长期压迫歧视，又常与外界隔绝和社会发展极为缓慢，有着密切的关系。

新疆自古以来就有“歌舞之乡”的美称，居住在那里的维吾尔、哈萨克、塔吉克、乌孜别克及其他兄弟民族，创造了灿烂的乐舞文化，对我国历史上舞蹈艺术高度发展的唐乐舞，作出过独特的重要贡献。《龟兹（今库车）乐》、《高昌（今吐鲁番）乐》、《疏勒（今喀什噶尔）乐》、《于阗（今和田）乐》等更是驰名世界，影响深远。

回历1271年（即公元1854年、清咸丰四年）新疆和田的毛拉·伊斯木吐拉用诗一般美丽的语言写出了一本《艺人简史》①，介绍了17位艺人的身世和艺术活动简况。这些著名艺人大多活动在回历800年至900年（即公元1383—1483年，明洪武十六年至成化十九年），从中我们看到了距今500年前新疆的兄弟民族中众多杰出的艺术家。他们智慧超群、心地善良，是传播文化的使者，是优秀的教师。他们中间许多人是集文学家、诗人、作曲家、演奏家、歌唱家、音乐理论家、乐器发明及制作者于一身。书中提到的许多音乐家，创作过许多部《木卡姆》。这部简史记载的虽是五百年前的事，而《木卡姆》的形成与发展，应该比这个时间更古远。唐、宋大曲与《十二木卡姆》结构大致相同。我想，这不是历史的偶然现象，而是我国各族乐舞文化相互交流影响下形成的艺术之花。

傣族是一个具有悠久历史和文化传统的民族，创造了自己民族的文字和乐舞艺术。明朝初年成书的《百夷传》，是一本史料价值很高的历史文献，是作者深入云南边境（今德宏傣族、景颇族自治州境内）后写出的一份关于该地区傣族及其他兄弟民族历史、地理、政治制度、生活习惯、乐舞活动等情况的综合“调查报告”。明洪武二十九年（公元1396年）、永乐七年（公元1409年），缅国（缅甸）两次派使者到明朝廷陈诉他们与百夷（傣族先人）的争战。永乐八年（公元1410年）明成祖派李思聪、钱古训到云南边境调解

---

① 《艺人简史》是音乐研究所的同志在新疆采访时搜集来的。原资料是新疆社会历史调查组于1962年7月间在和田搜集的一份古维吾尔文手抄本。他们把这手稿译成现代维吾尔文，音乐研究所根据维吾尔文本译成汉文。

纷争，李、钱两人回朝后写了《百夷传》。云南大学江应梁教授引证大量史料，校注了钱古训的《百夷传》，为我们了解五百多年前傣族的历史及乐舞活动提供了极珍贵的、翔实可靠的依据。据《百夷传》载：百夷“宴会则贵人上坐，其次列坐于下，以逮至贱”，可见等级之森严。宴会时要奏乐歌舞，乐分三种：一是“大百夷乐”，主要仿效中原音乐，乐器用琵琶、胡琴、筝、笛、响笺之类；二是“缅乐”，即缅甸风格的乐舞，乐器用笙、阮、排箫、箜篌、琵琶等，人们还一面拍手，一面歌舞；三是“车里乐”，车里是地名，即今西双版纳傣族自治州及思茅、普洱等地，“车里乐”应是当地的民族民间乐舞，乐器用铜铙、铜鼓、响板，用手拊击的大小长皮鼓（即今象脚鼓）等。民间风俗，“村甸间击大鼓，吹芦笙，舞干为宴”。芦笙是西南兄弟民族中广泛流行的乐器，苗族还盛行边吹奏芦笙，边舞蹈的《芦笙舞》；“舞干”即是舞盾牌，这种由古代战阵生活中产生的舞蹈，历史悠久，流传极广。古老的云南沧源崖画有执干而舞的人物形象，非洲卢旺达黑人中至今还保存一手执长矛、一手执盾的《英托利舞》（意即“勇士”或“武士”之舞）。傣族先人——百夷[1]在民间集宴中舞干，是表现民族的勇敢精神。“大百夷乐”与“缅乐”的流行，则证明了傣族先人与汉族及邻邦缅甸乐舞文化交流的史事。

当时的百夷还有以歌舞娱尸的风俗：“父母亡，用妇祝尸，亲邻咸馈酒肉，聚少年环尸歌舞宴乐，妇人击碓杵，自旦达宵，数日而后葬。”这种以歌舞娱尸的风俗，至今仍保存在云南景颇等民族中，还有些地区叫“跳丧”。妇女击杵歌舞，是从舂谷的劳动生活中产生的，《杵乐》至今云南佤族、台湾高山族均有遗存。

明人杨慎编撰的《南诏野史》，成书于嘉靖二十九年（公元1550年），书中记述了唐代地方政权——南诏的历史及所统辖的各民族简况共六十条。其中提到“蒲人”（即古百濮）风俗：“婚娶长幼跳蹈，吹芦笙为《孔雀舞》。”《南诏野史》中将“蒲人”与“百夷”并列，

---

① “百夷”，元以前是对西南部分兄弟民族的统称，自明代以后“百夷”才成为傣族先人的专称。

可见当时他们还是两个不同的民族，在长期的相互交流、融合中，民族情况发生了变化，傣族保存并发展了《孔雀舞》。早在唐代，与云南毗邻的骠国(今缅甸)献乐，其中就有名《桃台》(音译，汉文译名为《孔雀王》)的乐舞，想必是以舞蹈模拟孔雀形态。上述记载给我们提供了可靠的证据：四百多年前，或者可以说，远在唐代，居住在云南边疆的兄弟民族已经在各族文化交流中创造了《孔雀舞》的优美舞蹈形式。这种舞蹈的创造，与民族的生活有着密切的关系。他们生活的亚热带地区，孔雀经常出没，傣族人民酷爱这种美丽温良的鸟。当地风俗，不愿猎杀孔雀，可能与古老的图腾崇拜有关。在傣族的民间传说、艺术作品和生活用具中，常与孔雀有关：著名的《召树屯与楠木诺娜》是诉说孔雀公主与王子坚贞爱情的作品；绘画、雕刻中有许多孔雀形象，生活用具中也有不少孔雀纹饰；男子头上包扎的头巾，要把巾尾成扇形展开，据说那是孔雀开屏的象征；傣族最具代表性的乐器——象脚鼓的一端也常常要插上几根孔雀毛，而驰名中外的《孔雀舞》更是傣族人民和中国人民的骄傲。

壮族是我国兄弟民族中人口最多的一个民族，有悠久的历史和光荣的革命传统。反映壮族先民生活的历史画廊——花山崖画早已闻名中外，其中的舞蹈场面、铜鼓以及锣形的乐器等，向我们展示了壮族古老的乐舞文化。广西贵县罗泊湾汉墓和西林县普驮汉墓出土的铜鼓，上面整齐、精致地刻铸了一群头戴羽饰、张臂或叉腰而舞的舞者形象，说明早在汉代铜鼓已是壮族先民的乐舞伴奏器。作为权贵象征的铜鼓，既可“击鼓集众”，又是群众舞蹈的伴奏乐器。明人邝湛若著《赤雅》“伏波铜鼓”条说：铜鼓在“两粤滇黔皆有之，东粤则悬于南海神庙，西粤则悬于制府厅事……夷俗赛神、宴客时时击之”。《隋书·地理志》记载岭南少数民族风俗：贵铜鼓，“铸铜为大鼓，初成，悬于庭中，置酒以招同类，来者有富豪子女，则以金银为大钗，执以扣鼓，竟乃留遗主人，名为‘铜鼓钗’。……欲相攻，则鸣此鼓，到者如云。有鼓者号为‘都老’。群情推服。”这段记载与《宋史·蛮夷列传》、清代《皇朝文献通考》所记述广西、贵州一带少数民族风俗几乎完全相同。可见这种风俗一千多年来一直流传，至今壮、苗等民族人民仍有击铜鼓舞蹈的风俗。

《赤雅》又载"僮官婚嫁"的豪奢场面："盛兵陈乐，马上飞枪走球，鸣铙角伎，名曰出寮舞。"这种炫耀豪富的仪仗表演，与晋、魏、隋、唐贵族出行的记载和图画所示颇相近似。

清《粤东笔记》记述壮族风俗，男女相爱，"或织歌于巾以赠男，书歌于扇以赠女"。壮族的民歌丰富，表现感情细腻深刻。壮锦早已是著名的工艺品。织歌于巾赠情人，既表现了女子的深情，又展示了织女的巧艺。同书提到："其歌亦有《竹枝》。歌舞则以被覆首，为《桃叶舞》。"披上自制美丽的"西兰卡布"(织锦)跳舞的风俗，土家族至今仍有遗存。

壮族著名的《扁担舞》，亦称《打桩舞》，每逢年节，人们穿上新衣，男女相对而立，手执木棍，相互碰击，或击木桩，发出不同节奏，不同音响的乒乓声，有如一首悦耳的打击乐曲；人们时而单打，时而对击，时而转身，时而换位，舞步随着桩声、歌声起伏移动。这种古老的舞蹈，唐代已有记载，《岭表录异》："广南有舂堂，以浑木刳为槽，一槽两边约十杵，男女相间立，以舂稻粮，敲磕槽舷，皆有偏拍，槽声若鼓，闻于数里，虽思妇之巧弄秋砧，不能比其浏亮也。"这种从舂稻的劳动生活中产生的歌舞，与台湾高山族及云南佤族的《杵舞》颇相近似。目前壮族流行的《扁担舞》，有时仍围在舂米的木槽旁，有时则围在长凳旁敲打歌舞。一千多年前的记载与今天壮族的《扁担舞》两相对照，不能不使人惊叹民族民间舞蹈顽强的生命力和极其深厚的传统。象征吉祥、幸福的壮族民间舞《翡翠鸟》、《鹧鸪鸟》等模拟飞鸟情态舞蹈的产生，也与壮族人民长期居住山林，与各种飞鸟很多有关。

苗族是一个具有悠久历史的民族，相传原始社会时代的"三苗"或"有苗"就是苗族的先人。在苗族的民歌中保存了丰富而绚丽的历史传说。

苗族最具代表性的舞蹈是《芦笙舞》(图版62、63，图125)及各种鼓舞。明代以前已有苗、瑶民间盛行吹芦笙的记载。《宋史·蛮夷传》记述贵州等地少数民族情事："至道元年(公元995年)，其王龙汉垚遣其使龙光进率西南牂牁(在今贵州境内)诸蛮来贡方物……上因令作本国歌舞，一人吹瓢笙如蚊蚋声，良久，数十辈连



图 125　清代苗族《芦笙舞》

袂宛转而舞，以足顿地为节。询其曲，则名曰《水曲》。”这很像至今仍流行苗族地区跳《芦笙舞》的情景。明人梁佐在《丹铅总录》中提到他在西南苗族地区曾见到过芦笙。由明人杨慎编撰、清人胡蔚订正的《南诏野史》，记载了居住在云南的苗族服饰风俗：头梳发髻，戴耳环；未结婚的人用楮皮缚额，或头插羽毛；女子戴布冠，套头衣，桶裙上挑五彩花纹。“每岁孟春跳月，男吹芦笙女振铃唱和，并肩舞蹈，终日不倦。或以彩为球视所欢者掷之。暮则同归”。清代关于苗族《芦笙舞》的记载和图画比较多，如清代《皇朝通典》记载的贵州苗族的风俗，与上述明代记载云南苗族的风俗大体相同：“贵州……花苗，每岁孟春合男女于野，谓之跳月，男吹芦笙女振铃，旋跃歌舞；东苗跳月与花苗同……西苗延善歌祝者导于前，童男女百数十辈相随于后，吹笙舞踏历三昼夜以赛丰年。”清《广舆胜览》所绘苗族《芦笙舞图》(图版 63)上题记有类似记载：“贵州大定等处花苗……俗以六月为岁首，每孟春择平地为月场，男吹芦笙，女振铃，盘旋歌舞谓之跳月。”图中所绘苗族《芦笙舞》的步态舞姿及人物服饰均与现今苗族地区流行的《芦笙舞》相同。所不同的只是女子多为徒手，不执铃摇。这种摇铃舞蹈的形式，可能与古老的《铎舞》有关。至今苗族仍将这种群众自娱舞蹈叫“跳

月”，舞蹈形式是吹芦笙者为前导，数十人随后，围成圆圈踏舞，这与《宋史·蛮夷传》所载西南少数民族到宋王朝来献“方物”时所跳的舞蹈十分相似。

清人桂馥在所作《札朴》一书中也有类似记载，该书“踏歌”条：“夷俗男女相会，一人吹笛，一人吹芦笙，数十人环绕踏地而歌，谓之踏歌。”这里的“夷俗”是泛指兄弟民族的风俗。以上记载可证《芦笙舞》的历史十分悠久，且无甚变化。

宽厚平和的纳西族人民具有较强的兼容精神，无论是对自然、人，甚至宗教的态度，都是宽容兼容的。他们创造的东巴象形文字，历史悠久，是目前世界仅存并还在使用的象形文字。纳西族的本土宗教——东巴教的经文中，有类似舞谱的记载(图126)。现有的写本，是清代嘉庆九年(公元1804年)的。但这种舞蹈及舞谱，肯定更为古远。源于狩猎生活的民间舞《阿热热》，无论群众自娱或表演，都具有强烈的感染力。

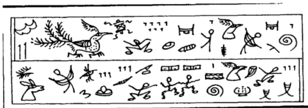


图126 东巴舞谱(摹本)

彝族是一个具有悠久历史和革命传统的民族，有许多支系都创造了自己的民族文字及优秀的音乐舞蹈文化。史书上记载的“倮㑩”就是彝族的祖先。明代《南诏野史》记载彝族古老的风俗：“倮㑩……六月二十四日名火把节，燃松炬照，村岩田庐，男椎髻、镊须、耳环、佩刀，妇披发短衣、桶裙、披羊皮。”白倮㑩“知读书，能识字”。“嫁女授羊皮一张”。阿者倮㑩结婚时新郎亲自把新娘背回家去。清代关于彝族风俗、舞蹈的记载更为详细。《札朴》载：

彝族为纪念先人每年"六月二十五日夕，家家树火于门外，谓之火把节"。至今云南彝族支系"阿细"等，仍有过"火把节"的风俗。每年阴历六月二十四日，人们穿起节日盛装，手执火把插到田间，相传能驱除害虫。傍晚，青年们弹起大三弦，吹起笛子，成群结队走向村外的草坪，女青年跟随深沉的琴声、悠扬的笛声，也奔向草坪，跳起热烈欢快的《阿细跳月》。男子吹奏跳跃，女子拍手旋转，直至深夜不散。

居住在云南牟定县(原名定远县)的彝族，有赶"三月会""跳左脚"的风俗。清道光十五年刻印的《定远县志》载："倮㑩，黑白两种……每年三月二十八日赴城南东岳庙赶会，卖蓑笠、羊毡、麻线，至晚，男女百余人，嘘葫芦笙，弹月琴，吹口弦，唱夷曲……堕左脚，至更余方散。"同书又解释"堕(跺)左脚"的舞蹈动作："堕左脚，以手脚之俯仰合曲谱之抑扬，男女欢唱，攀竿饮酒，至醉方散……谓堕左脚，盖以左脚先起也。"

今日彝族的"火把节"、"跳左脚"和新郎背新娘等习俗，都与明清的记载大致相同。民族的风俗习惯及文化传统具有顽强的生命力，它们会随着时代的不同而发生变化，但人民总是要利用各种形式继承自己的固有传统的。

瑶族是个能歌善舞的民族。节日，他们要祭祀祖先——槃瓠(槃瓠是古代神话中的犬名)，这可能与古老的图腾崇拜有关。宋代人沈辽就写过描写湘西瑶族祭神跳《长鼓舞》的诗句："社中饮酒不要钱，乐神打起长腰鼓。"元人谢应芳作《宜山谣》诗序说广东苗、瑶族聚居区有高兴时作《椎髻舞》风俗，诗中有"椎髻舞，击铜鼓"句。明人邝湛若因反抗清朝官府，弃家出走到粤西兄弟民族地区，在那儿生活了许久，把所见到当地少数民族的风俗习惯、歌舞活动都记录了下来，写成《赤雅》一书。书中记载祭槃瓠之仪颇为隆重："其乐五合，其旗五方，其衣五彩，是谓五参。"奏乐时，男左女右，铙、鼓、葫芦笙等齐鸣，"祭毕合乐，男女跳跃"。在歌舞中选择对象，"以定婚媾"，人们站在大木槽旁"扣槽群号"，狂欢之状跃然纸上。同书中又载："十月祭多贝大王(或作本都大王)，男女联袂而舞，谓之'踏瑶'，相悦则腾跃跳踊，负女而去。"

明末清初人顾炎武著《天下郡国利病书》记述了湖南土风俗，并较清楚地描写了《长鼓舞》："衡人赛盘古……今讹为盘鼓。赛之日，以木为鼓，圆径一斗余，中空两头大，四尺长，谓之长鼓；二尺者，谓之短鼓……鸣锣、击鼓、吹角。有巫一人，以长鼓绕身而舞，又二人，复以短鼓相向而舞。"至今瑶族长鼓仍有大、小两种。

清代《连山绥瑶厅志》载瑶族风俗：节日，人们击鼓舞蹈，鼓"以木为之，但两端圆径如一，中细如腰鼓状"。这里所说的腰鼓，不是今《腰鼓舞》所用形似冬瓜、背挂肩上横置腰间的腰鼓，书中所说这种"横系于项，（以）手拊之"的腰鼓，就是至今仍流行在瑶族人民中的《长鼓舞》鼓形。人们边击边舞，"名曰调花鼓。三月三日赛饭食神，六月六日赛土神，十月十六日名曰散地节"，又"七月七日，男女会，名曰耍秋排"。在所有的节日中"皆歌舞以为乐"。各种节日祭祀的神，如祝愿丰收的"饭食神"、人类赖以生存的大地——"散地节"，以及祈望种族繁殖昌盛的"耍秋排"等，莫不与人类生活紧密相联。

清人张祥河辑《粤西笔述》载"瑶人风俗，最尚踏歌"，人们"浓妆绮服"，打扮得漂漂亮亮地从各处汇集在深林茂竹之间，"一唱百和"，歌声之美妙使"云为之不流"。这种自娱性歌舞活动叫"会阆"。从头年秋收后到第二年春耕前，"皆会阆之期也"。而这种歌舞活动最盛的是元宵节和中秋节。

上述记载表明，分布在我国广东、广西、湖南等地的瑶族都有相同的风俗和舞蹈传统，长期以来一直保存。直到今天，《长鼓舞》仍是瑶族人民最喜爱，最具代表性的民间舞。不同的是，今天瑶族人民跳《长鼓舞》，不是为了祭祀祖先槃瓠或盘古（中国神话中开天辟地的人类祖先），而是节日中表现人们欢愉心情的舞蹈活动。相同的是，《长鼓舞》的传统打法、舞法仍然部分地继承下来了，同时还有所发展。鼓的形制，与宋、明记载完全相同。

土家族历史悠久，有些民族学家认为土家族是古巴渝人的后裔。土家族文化艺术丰富多彩，他们传统的史诗、山歌、《摆手舞》最负盛名。《摆手舞》是土家族普遍流行的一种古老舞蹈，是祭祀"土王"和迎春、庆丰收的歌舞。过去，许多土家族聚居区都设

有“摆手堂”。人们齐聚堂内，先举行一种风俗仪式，由一个手执扫帚的人走进摆手堂，口中念念有词，做出推出、迎进的动作，以示赶走邪恶、迎进吉祥幸福。然后人们进入摆手堂，有人领唱，众人合唱，最后男女青年在堂前唱歌舞蹈。跳《摆手舞》时，有锣鼓伴奏，人们边走边舞，动作健美并富于抒情。土家族的许多舞蹈语汇已经失传，据20世纪50年代调查，湖南土家族尚存四十多套动作，如：打谷子、打草鞋、打粑粑、打猎钓鱼、种包谷、种棉花、扯草、栽秧、踩田、割谷子、晒谷、积肥、烧卡子、扫地、撒小米、挖包谷土、绩麻挽麻、牛打架、吹木叶、唱山歌、单摆、双摆、摆七步、接新姑娘、打蚊子、犀牛望月等等（参见《湖南音乐普查报告》）。土家族《摆手舞》有时规模很大，多至万人参加。其中有领头人，是这次活动的组织者，大多是村中的长者或有威望的人。领头人手中执“柳巾”，用五彩布条制成，这也可能是古代《帗舞》（执五彩缯）的遗风。跳《摆手舞》时领头人手执“柳巾”，可以看出这种舞蹈的形成已经有很古远的历史。

清代县志和碑文中尚保存了一些关于土家族《摆手舞》的记载，如清乾隆二十八年（公元1763年）成书的《永顺县志》载：“各寨有摆手堂……每岁正月初三至十七日止，夜间鸣锣击鼓，男女聚集，跳舞唱歌，名曰《摆手》。”《龙山县志》记载较详：“土民赛故土司神，旧有堂，曰摆手堂……群男女亚入酬毕，披五花被饰帕首，击鼓鸣钲，跳舞歌唱竟数夕乃止……歌时男女相携，蹁跹进退，故谓之‘摆手’。”至今土家族跳《摆手舞》，仍有披“土花铺盖”的习惯。土花铺盖，是土家族著名的传统工艺，编织精巧，色彩绚丽。舞蹈时披上土花铺盖，有展示女子编织技巧的含意。

另外，在龙山县有《三月堂碑文》一座，相传这座石碑已有二百多年的历史，碑上刻有“辛巳年壬辰月建造”字样。如确距今二百多年，当是乾隆二十六年（公元1761年）所造。原是当地土司的后代倡议修建庙宇，祭祀祖先。集资造庙既成，便立碑纪念，碑文中记述《摆手舞》说：“每岁逢三月十五日进庙，十七日散，男女齐集神堂……击鼓歌舞，名曰摆手。”

传有古诗描绘土家族《摆手舞》：

千秋铜柱壮边陲，旧姓流传十八司。
相约新年同摆手，看风先到土王祠。

五代兵残铜柱冷，百蛮古风洞民多。
至今野庙年年赛，深巷犹传摆手歌。

数百年前已称《摆手舞》为“古风”，可见此风更古。

藏族是一个历史悠久、具有高度文化艺术传统、能歌善舞的民族，舞蹈种类繁多，流行普遍，许多舞蹈已有好几百年甚至上千年的历史。藏族古老的民间歌舞——《锅庄》，是藏语“果卓”的变音，藏语“卓”是舞蹈的意思，汉文记载中常写作《锅庄》，它是藏族人民中普遍流传的群众自娱性舞蹈，后逐渐发展成表演性舞蹈。清乾隆五十七年(公元1792年)刊印的《卫藏图识》载：“俗有跳歌妆(锅庄)之戏，盖以妇女十余人，首戴白布圈帽，如箭鹄，著五色彩衣，携手成围，腾足于空，团栾歌舞。度曲亦靡靡可听。”这里记述了民间妇女跳的《锅庄》。《皇清职贡图》则写了男女合舞的风俗：“(藏族)男女相悦，携手歌舞，名曰《锅庄》。”集体歌舞《锅庄》有一定的结构，富于变化，分慢板、中板、快板三段，围圈而舞。相传有些舞蹈动作是模拟鸟兽情态的，如“猛虎下山”、“雄鹰盘旋”、“孔雀开屏”等等，这些舞蹈动作的产生，与藏族人民的狩猎、游牧生活有关。

藏族的古典歌舞《囊玛》，经常在贵族的宴会中表演，类似中原封建王朝的“宴乐”舞蹈。相传达赖五世时期(公元1617—1682年，即明万历四十五年至清康熙二十一年)拉达克地区歌舞团来西藏作致敬演出，《囊玛》是他们所表演的歌舞之一种，达赖五世派人学习了这种歌舞，并在拉萨成立了自己的歌舞队，经常表演这种歌舞。另据《桑威即达》(意即“秘密之书”)讲：六世达赖仓央嘉措(他是一个诗人，写过许多动人的情诗)曾秘密地把歌舞队带到布达拉宫后面的龙王塘去表演《囊玛》。看来《囊玛》的形成，不会晚于17世纪末18世纪初。至今流传在藏族的《囊玛》，结构较严谨，常是：引子→歌曲→舞曲，或：引子→歌曲→舞曲→歌曲。歌曲优

美抒情，舞蹈节奏跳跃，气氛热烈，舞蹈最后有类似“堆谐”(即《踢踏舞》)的动作。①

《囊玛》曾供西藏贵族欣赏享乐，但从有关它形成的渊源分析，应该肯定它来自民间。无论是拉达克地区歌舞团的演出，还是达赖六世秘密地把歌舞艺人带到后宫表演，都说明它的创造者是民间艺人。由于常在贵族中表演，它的艺术风格倾向典雅、细腻、精美。

藏族其他民间舞，如优美抒情的《弦子舞》(藏语称“谐”，即歌舞之意)、豪放热烈的《踢踏舞》(藏语称“堆谢”)、专业艺人表演的《热巴》、跳神的《羌姆》(面具舞)等等，都有悠久的历史、浓郁的民族风格、高度的艺术与技术水平。

蒙古族是一个勤劳勇敢、能歌善舞的民族。蒙古族具有悠久历史的歌舞在元代部分已有叙述。文献中累累提到的群情炽热、奔放的“踏歌”，大概是古代蒙古族最流行的民间舞。

满族原是居住在我国东北的古老民族，满族的先人在历史上曾被称为肃慎、挹娄、勿吉、靺鞨、女真，满族的名称是17世纪前期即明朝的后期才出现的。满族喜好歌舞。民间风俗，在举行宴会时，男女主人要相继起舞，看来与魏晋时流行兼有礼仪性与自娱性的“以舞相属”有类似之处，至今新疆民间尚有这种风俗。据《柳边记略》载：“满洲有大宴会，主家男女必更迭起舞，大率举一袖于额，反一袖于背，盘旋作势，曰莽势，中一人歌，众皆以空齐两字和之谓之曰空齐。犹之汉人之歌舞盖以此为寿也。”据辽宁歌舞团舞剧《珍珠湖》创作人员调查，宁安县满族老人傅仁英尚能跳这种满族的传统歌舞《莽势》，《莽势》是“衵克式”的变音，即舞的意思。

清王朝建立，大量满族人入关。满族统治阶级规定在皇宫举行的各种庆典筵宴中都要跳《莽势》舞，这表现了入主中原后的清皇室对本民族舞蹈传统的重视。从有关记载看，当时的《莽势》已有所发展变化。

康熙四十九年(公元1710年)正月十六日，皇太后生日，康熙皇帝玄烨曾亲舞《莽势》向皇太后敬酒。《大清圣祖仁皇帝实录》载：

---

① 参见《西藏古典歌舞——囊玛》。

"康熙四十九年正月壬午，上诣皇太后宫问安。先是谕礼部：'蟒式（莽势）者，乃满洲筵宴大礼，至隆重欢庆之盛典，向来皆诸王大臣行之。今岁皇太后七旬大庆，朕亦五十有七，欲亲舞称觞。'是日，于皇太后宫进宴，皇太后升座，乐作，上近前起舞进爵。"上述记载表明：满族传统礼仪舞蹈——《莽势》，自清朝建立后一向由诸王大臣在庆典筵宴中起舞。五十七岁的皇帝为了表示对太后的孝敬之意，亲舞《莽势》敬酒，可见皇室对《莽势》这种传统舞蹈的珍视。

蒋仁锡《燕京上元竹枝词》有"祃克式方仃礼部，旃檀打鬼又萧条"句，原注："祃克式，华言舞也。俗转呼为莽式，盖象功之乐，每岁除夕供御。先是，以岁暮三六九日肄于春官，都人得纵观焉，过岁则罢。"这首词和注所记述的情况，与清人陈康祺著《郎潜纪闻》"岁暮打莽式"条所载略同："本朝岁暮将祭享，选内大臣打莽式，例演习于礼曹，其气象发扬蹈厉，盖公廷万舞之变态也。王公贵戚于新正竞引之，以相戏乐。其态婉娈柔媚，或令妇女为之，此又莽势之一变耳。"清宫每年腊月，大臣们在礼部排练《莽势》，在规定的日子里京城的市民也能看到；除夕那天给皇帝表演，过年就停止不跳了。舞蹈有"发扬蹈厉"之势，看来是像武功的。晚清刊印的《郎潜纪闻》说，《莽势》舞态"婉娈柔媚"，还有妇女表演，这大概是后来的变化。宫廷礼仪性舞蹈，有时向表演、娱乐方面转化是常有的事，歌颂唐太宗武功的《破阵乐》，玄宗时曾用几百宫女来舞蹈表演。

更有意思的是，清人汤右曾在康熙三十三年（公元 1694 年）12月 14 日观看了礼部排练后写了一首《莽势歌》：

> 冬季腊日烹黄羊，傩翁侲子如俳倡。
> 嗔拳杂伎闹里社，细腰叠鼓喧村场。
> 太平有象自廊庙，五兵角抵修总章。
> 新官初试平旦集，万人联袂东西厢。
> 南箕北斗供搂批，繁丝轧竹同清扬。
> 阚惊出林吼唬虎，很讶当道蹲封狼。
> 划然忽变战场态，金戈铁马声锵锵。

左旋右抽娴进止，先偏后伍纷低昂。
弓弯不射刃不斫，徐以一矢定寇攘。
仿佛观兵耀德志，讵知武力夸多方。
卷鞲鞠䐑(小跪)起上寿，千年万年歌未央。
昆明池头夹棚路，洛阳楼下列炬光。
麟洲小水跨鸭绿，九部亦得谐宫商。
紫罗帽边插鸟羽，绛抹额上摇金铛。
轻身似出都卢国，假面或著兰陵王。
盘空筋斗最奇绝，如电礮礧星光芒。
解红俄作小儿舞，文衣绛缘颜赪霜。
戏马阑边身变旋，斗鸡坊底神飞翔。
踏歌两两试灯节，秧歌面面熙春阳。
牵丝底用窟磊子，阿鹊雅擅籧篨娘。
双童夹镜技浑脱，晚出绝艺惊老苍。
弄丸一串珠落手，舞剑百道金铓飞。
我闻殿前陈百戏，缅昔制作传汉唐。
鱼龙曼衍虽技巧，亦与民物关机祥。
赐酺悬知俗安乐，拔河为卜年丰穰。
只今殿廷虚悬备，兜离襟侏咸宾将。
鸣球拊石谂至德，散乐亦预钧天张。
恍从輶轩采谣咏，正以韈鞻怀要荒。
书郎羸马欠憔悴，乍与鲍老同颠狂。
爱居纵骇钟鼓飨，舞鹤自应参差行。
千周万匝状倏忽，舌挢目眩心苍茫。
作歌形容莫究悉，窃喜六律调归昌。

这首诗几乎把所有音乐、舞蹈、杂技等百戏都写进去了，似乎各种技艺表演，都属于《莽势》范畴，诗人把所有的表演技艺都称作“莽势”。这首《莽势歌》所描写的，并不是“举一袖于额，反一袖于背”的满族传统舞蹈，而是宫中为庆祝新春举行的一次大规模的“百戏”彩排。从这首诗中我们可以看到许多精彩的民间传统技艺

在宫廷搬演的情况：有万人联袂踏歌的场面，那手执武器、气势磅礴、如铁马奔腾、歌颂武功的武舞，令人如置身战场。作者追述了汉、唐丰富多彩的歌舞百戏，从著名的《九部乐》到眼前的舞《鲍老》、《舞鹤》等百戏都令人称绝。

《莽势歌》为我们提出了一个值得注意的事实：清代对“莽势”有两种解释，一种是对某种满族传统舞蹈的专称，另一种是对所有乐舞百戏等技艺的泛称。正如唐代所谓的“燕乐”，一种是指唐代宫廷宴乐——《十部乐》的第一部，另一种是泛指所有宴会中表演的乐舞。

满族民间祭祀活动——“跳神”，有舞蹈娱神的风俗。事先由要举行跳神的人家，给“萨玛”（即巫人）送去一份请柬，约请他某日来家跳神。到时候萨玛就来了，一到主人家，先摘帽向主家神位前磕头，主人献上黑猪作祭品；“萨玛乃头戴神帽，身系腰铃，手击皮鼓，即太平鼓，摇首摆腰，跳舞击鼓，铃声、鼓声一时俱起。鼓每抑扬击之，三击为一节，其节似街上儿童之戏者”；萨玛一面念诵祝文，一面旋转跳跃，在所供观世音菩萨、伏魔大帝、土地三个神座前念“伊兰梭林端机”，意即“三位听著者”，接着说“某某择某某吉日……”等等；在萨玛跳神时，主人家中人也要拿着手鼓、架鼓敲击，节奏快慢、强弱都随着萨玛的鼓声变化；萨玛诵祝最紧张至高潮处，“则若颠若狂，若以为神之将来也。诵愈疾，跳愈甚，铃鼓愈急，众鼓轰然矣”；接着萨玛若昏若醉，好像神已附体，仰身向后，主人把事先准备好的椅子送上，萨玛再装神弄鬼一番后，主人用酒灌祭品——猪的耳朵，猪一挣扎乱动，大家高兴，说是神领受了这番祭祀；接着再悄悄地没有一点儿声音地帮萨玛拿去鼓，脱下神帽，解下腰铃，最后萨玛“醒”了，叩谢神灵，谢主人，于是，众人得“福”了，祭祀到此结束。① 记述这一风俗的清人姚元之说：“萨玛即古之巫祝也。其跳舞即婆娑乐神之意。帽上插翎，盖即鹭羽、鹭翿之意也。必跳舞，故曰跳神。”他的看法是对的，满族的跳神与古代的“巫舞”一样，历史久远，神帽上插羽

① 《竹叶亭杂记》。

毛，带有原始舞蹈的遗迹，也就是《诗经·宛丘》所描写的民间舞“坎其击鼓，宛丘之下，无冬无夏，值其鹭羽”的情景。作者还说他二十多年前常见到这种跳舞娱神的事，后来这种风气改变了，只是祭神，不用萨玛跳舞娱神了。姚元之生于公元1776年(乾隆四十一年)，死于公元1852年(咸丰二年)。看来，大约在清代嘉庆(公元1796—1820年)或道光(公元1821—1850年)年间，满族这种击太平鼓跳神的风俗已有所改变。这大概是因为满族人大量入关，与汉族杂居，相互影响，风俗习惯有所改变。作为跳神祭祀的《太平鼓》虽已逐渐减少，但作为人民节日自娱性的《太平鼓舞》却一直流传至今，并在汉、满等民族人民中广泛流传。在舞《太平鼓》跳神之风鼎盛时，“街上儿童之戏”也舞《太平鼓》；跳神时，主人家也要击鼓相和。由此可见，满族民间舞《太平鼓》风气颇盛。

朝鲜族的舞蹈，除民间自娱性的群众歌舞外，早已发展成一种表演艺术形式。据《宋史·高丽传》载，高丽曾送给宋朝“伶官十辈”。政和年间(公元1111—1118年)宋赐给高丽“大晟燕乐”。《宋史·乐志》对此事有较为详尽、准确的记载：政和七年(公元1117年)二月，“中书省言：‘高丽赐雅乐，乞习教声律，大晟乐府撰乐谱、辞。’诏许教习，仍赐乐谱。”在得到宋皇帝的批准后，大晟乐府才负责向高丽传授了宋乐。《宋史》两处记载不同的是：一说赐给高丽的是《大晟燕乐》，另一说则说所赐为雅乐。或许两者都有。高丽将宋朝廷所赐乐叫“唐乐”，列为“左部”；将高丽本土乐舞列为“右部”，叫“乡乐”，这便是后来成书的朝鲜汉文史籍《乐学轨范》、《进馔仪轨》。两书载入了不少与唐、宋同名的舞蹈，如《春莺啭》、《剑器》、《佳人剪牡丹》等。从舞蹈图像上看，虽大多已朝鲜民族化了，但它们在高丽宫中长期存在并传至今天，却是事实。这些乐舞当首先是由宋代传入高丽的。乐舞交流，记录了各民族友好往来的历史。

我国许多兄弟民族都是能歌善舞的，都有各自优秀的舞蹈传统。清人李调元《粤东笔记》记录侗族节日风俗：“男女相与踏歌”，黎族乐神则击细腰长鼓舞蹈歌唱。台湾高山族宴会时，“乐起跳舞”①，

① 《东番记》。

“饮酒不醉，兴酣则起而歌而舞”，丰收后“挽手歌唱跳掷旋转以为乐”①(图版64)。

还有一些兄弟民族的舞蹈，在明、清两代都已有记载，而这些舞蹈的形成与发展一定比这些记载更为古远。

宋以后，民间舞蹈发展的总趋势是两方面的：一方面许多舞蹈在几百年漫长的岁月中仍然保持原来的样子流传民间，处在停滞不前或发展极为缓慢的状态下，几百年前的记载和某些新中国成立以后挖掘整理出来的民间舞几乎完全一样，或变化很少，由此可以证明这种长期以来发展不大的事实。另一方面从这些民间歌舞中生长出来的歌舞小戏逐渐向戏曲转化、发展，成为另一种艺术形式，舞蹈只是组成这种艺术形式的一部分。在戏曲艺术中，舞蹈动作表现人物思想感情的能力大大提高了。因此，从戏曲中的舞蹈看，舞蹈又是处在迅速发展提高和变革的状态下。

各族民间舞主要是自娱性的业余活动，民间舞蹈与广大人民的劳动生活、宗教活动、婚丧嫁娶、节日欢乐等风俗习惯紧密结合，是人民生活中的一个组成部分，这是民间舞千百年来长流不断的主要原因。

历代封建王朝，特别是元、明、清三代，统治阶级为防范人民聚众造反，曾三令五申严禁各种民间歌舞活动。但是，无论怎么严禁，各族民间舞传统仍然斩不断、禁不绝。新中国成立以后，经过大力挖掘、整理、改编，各民族的许多民间舞成了十分出色的表演艺术作品，如《狮舞》、《龙舞》、《红绸舞》、《孔雀舞》、《扇子舞》、《草原上的热巴》、《长鼓舞》、《摘葡萄》、《盅碗舞》、《鄂尔多斯舞》、《花鼓灯》、《草笠舞》、《背新娘》、《奔腾》、《盛京建鼓》等等。这些民间舞屡次在国际舞蹈比赛上获奖，受到各国人民的欢迎。

三、戏曲舞蹈的发展

宋元以后蓬勃兴起的戏曲艺术，是在继承、融合前代多种艺术

① 《台湾府志》并参见李才秀、陈卫业《台湾高山族民间舞》。

形式的基础上发展而成的。汉魏六朝角抵百戏的精湛技艺、隋唐音乐舞蹈的高度成就，历代俳优、侏儒的创造，参军戏的流传，小说、诗词、说唱、武术等各种文化因素的积淀，为戏曲艺术的发展提供了丰富的滋养和素材，准备了戏曲艺术大厦的各种构件，舞蹈正是这些构件中的重要构件之一。明人姚旅在《露书》中指出：古代歌舞乃"今戏场歌舞之遗意也。近世歌舞，道绝直云戏剧耳。"可见古人已深知舞蹈是戏曲表演的重要组成部分，戏曲继承、融合了前代传统舞蹈。

舞蹈是戏曲表演的重要组成部分，在戏曲中保存了丰富的传统舞蹈艺术。唐宋大曲的某些名目在宋杂剧、金院本中出现，可以看出杂剧、院本，继承、吸收唐宋歌舞大曲的痕迹。在发掘出来的古文物中，有许多历代的舞者形象，从这些生动活泼的舞姿中，也可以探索出古代舞蹈与戏曲舞蹈的继承关系。洛阳出土的战国（距今两千多年）玉雕舞女，一手托掌，一手按掌，两人相对而舞，这个姿势，在现今戏曲舞中经常可以见到。戏曲舞中有丰富多变的舞袖动作，不但形象优美，而且能鲜明地表达各种人物不同的感情，比如前、后、斜几种方向的甩袖，就可以表达出恼怒、鄙夷、不屑等情绪；又如转舞水袖，将水袖抛投在空中，突又一把抓回，能表现刚毅、果决的感情；还有护顶抖袖表现恐惧惊慌、掩袖表现娇羞之情等等，既是很美的舞蹈姿态，同时也是很有表现力的戏剧动作。古人说："长袖善舞。"早在周代就有"以舞袖为容"的《人舞》；汉代画像石中又有挥动长袖飘然而舞的舞者形象，浏阳汉墓出土画像石纺织图中那个转舞长袖、使长袖卷如圈形的舞姿，西安出土的汉代舞俑，那扬袖而舞的生动形象，都是非常美丽的；盛行于南朝及隋唐各代的《白纻舞》就是以舞袖为主的。而戏曲演员所用的长袖，就不仅是善舞美姿，更重要的是要运用这些美姿舞出深刻动人、复杂多变的感情来，这是戏曲在继承传统舞蹈上的重要发展。《巾舞》、《拂舞》汉、魏时已用于宴享，隋唐《清商乐》中仍保存这些舞蹈。某些戏曲剧目中仙女舞长绸，尼姑、和尚舞拂尘（云帚），很可能是古代《巾舞》、《拂舞》在戏曲舞蹈中的继承与发展。戏曲中的武打场面，是极精彩动人的，那健美、矫捷的徒手或"把子功"

(手执各种武器)的对击、对打，常常使人眼花缭乱，令人惊叹不已。这些引人入胜的表演，一方面吸收了具有悠久历史的民间武术；另一方面也继承了远古的《干戚舞》、周代的《大武》、唐代的《秦王破阵乐》等歌颂武功的“武舞”传统。还有那令人叫绝的翎子功，演员头上的长双翎，或甩，或摇，或转，或立，处处为表达人物的思想感情舞动。这种头上插翎的形式，与古老的“羽舞”有一定的继承关系。甚至汉代“百戏”中那些“吞刀吐火”的绝招也被戏曲所吸收，如演出钟馗等戏时，演员口吐阵阵火焰，更烘托出神秘气氛。战国玉雕舞女的托掌、按掌姿，与戏曲完全相同。四川杨子山汉墓出土的画像砖上有一个舞绸的女子，高髻细腰，一腿直立，一腿勾起，一手高扬，一手微屈在胸下，长绸横飘在空中，她正回头望着张臂蹲步而行的侏儒。女舞者的姿态与戏曲舞中的“射雁”身段又何其近似！还有汉代石刻中最常见的敲击建鼓而舞的男舞者，他们常常站成“弓箭步”或“骑马蹲裆式”，这不是在戏曲与武术中常见的基本架式吗？唐代李勣墓女子双人舞壁画上，舞人作蹲姿，斜身回头仰视，如作“卧鱼”舞姿，将卧未卧之间的瞬间“过程”动作描绘得十分生动。龙门唐窟万佛洞中作“双托掌”舞姿的舞人像，奉先寺下佛龛中作“顺风旗”姿的舞人像，与今戏曲舞姿都非常相似。这类似的例子真是太多了。我们常在某些千年以上的舞蹈形象中看出它们与现今舞蹈的相似之处，这就是几千年来所形成的我国特有的民族舞蹈姿态和风格。

上述例子说明，戏曲中的确保存了丰富的舞蹈传统。但是，戏曲毕竟是戏曲，舞蹈只是组成戏曲表演的一部分，当然，可以说是重要的一部分，但它毕竟与独立的舞蹈艺术不同，如果脱离了唱词和特定的戏剧情节，舞蹈本身的表现力就会减弱，就会成为非常零散的动作和姿态。戏曲只是按照自己所要表现内容的需要，去吸收各种舞蹈，是将前代传统舞蹈和当时的民间舞蹈掰开了、揉碎了来用的，而不是完完整整地保存前代传统舞蹈并加以应用的。从整体看，舞蹈是融合在戏曲表演中的。因此，戏曲中所保存的传统舞蹈大部分是零星的、片段的，而不是整套的、一个个完整的舞蹈作品。戏曲中也有些插入性的舞蹈片段，结构较为完整，但这是个别

的情况，戏曲中的舞蹈在刻画人物内心感情方面有很大发展和提高。而作为独立的舞蹈艺术的某些特点，如舞蹈结构的完整，只凭借舞姿、动作来表现内容、情感等方面是有所削弱的。

至于元、明、清三代如何将舞蹈吸收、融入戏曲表演中的，它们所达到的艺术水平如何，在戏曲中所起的作用如何，尚未见到专门的记载，现只能从零星、点滴的史料中窥探一二。

元杂剧是我国古代戏曲发展的一个高峰，产生了许多极负盛名的剧作家和流传几百年的优秀剧作，现传作品尚有一百五十多种。在这些杂剧剧本中，标明了一些舞台表演的动作、表情等提示性文字，叫作"科"，如笑科、舞科等。所有的"舞科"或"跳舞科"，都是一段或长或短的舞蹈表演。如元代剧作家白朴作的《梧桐雨》(《唐明皇秋夜梧桐雨》)，写的是唐明皇与杨贵妃的故事。杨贵妃可称得上是唐代杰出的宫廷舞蹈家，在描写她的杂剧中当然少不了舞蹈场面，如《梧桐雨》楔子(元杂剧在四折正剧前所加的短小的独立段落，叫"楔子")：安禄山起谢云"谢主公不杀之恩"做舞科。"做舞科"就是由扮安禄山的演员跳一段舞。历史上安禄山善跳舞，尤长《胡旋舞》，这部依据历史故事编的历史剧，也就安排安禄山有一个表演舞蹈的机会，这大概可算作一段"插入性舞蹈"。再如，《唐明皇秋夜梧桐雨》中有扮杨贵妃者跳《霓裳之舞》的场面，马致远的《青衫泪》中有正旦拜舞的表演，乔吉作《杜牧之诗酒扬州梦》楔子有扮歌舞伎好好的旦角作歌舞表演的场面等等。

这些元杂剧中的舞蹈是相当丰富的，有男子独舞、女子独舞，有礼节性的"拜舞"，有载歌载舞，有盘舞；名目有《霓裳之舞》、《蝴蝶仙子舞》等等。它说明：(1)杂剧中重视舞蹈表演，注意安排一些欣赏价值较高、令人赏心悦目的舞蹈表演；(2)杂剧演员是经过较好的、严格的舞蹈训练的。不然，无法完成上述表演任务。

明代盛行的戏曲——传奇，是从南戏发展而来的。它突破了元杂剧四折一个人唱的形式限制，使每个角色都能唱，都能有所表现；演出形式大体与现今戏曲相去不远，只是传奇剧本冗长、场次多，内容复杂，不够精练与集中。

明末张岱所著《陶庵梦忆》一书，真实而生动地描写了当时戏

曲活动的情况，其中也有某些剧目保存着精彩舞蹈片段和有关演员训练的记载。如朱云崃教女戏(女演员)是"未教戏，先教琴，先教琵琶，先教提琴、弦子、箫管、鼓吹、歌舞"。可见戏曲演员的训练是相当全面的，既要懂得音乐，掌握乐器，还要学习歌舞。由于演员受过比较全面的训练，他们的演出也是相当美丽动人的："西施歌舞，对舞者五人，长袖缓带，绕身若环，曾挠摩地，扶旋猗那(婀娜)，弱如秋药，女官内侍，执扇葆璇盖金莲宝炬纨扇宫灯。二十余人。光焰荧煌，锦绣纷迭，见者错愕……"这里所说的，大概演的是明传奇《浣纱记》中西施舞蹈的场面。《浣纱记》是明人梁辰鱼创作的一部著名传奇，描写春秋时期吴、越兴亡的历史故事。吴国君主因胜利而骄奢淫逸，从胜利走向灭亡。越国君臣亡国后忍辱负重，奋发图强，终于转败为胜，灭掉吴国，重振国家；同时还描写了一个美丽的越国民间女子——西施参加了这一复仇救国的伟大斗争。张岱在《陶庵梦忆》中所描绘的豪华的舞蹈场面，大概是《浣纱记》传奇中西施进入吴宫后向吴王夫差献舞的情景。袖带要舞得像环子一样围绕着身躯，而动作又是那样轻柔婀娜，如果没有比较严格的形体训练是很难达到的。还有如此华丽、人数众多的群众场面，可见当时的演出已相当完美了。

张岱还亲自观赏过明末著名的大官僚和剧作家阮大铖家庭戏班演出的多种剧目，对他们的创作及表演，作了细致的描述和评论：

> 阮圆海(阮大铖号)家优讲关目、讲情理、讲筋节，与他班孟浪不同。然其所打院本又皆主人自制，笔笔勾勒，苦心尽出。余在其家看《十错认》、《摩尼珠》、《燕子笺》三剧，其串架斗笋、插科打诨、意色眼目，主人细细与之讲明，知其意味，知其指归，故咬嚼吞吐寻味不尽。至于《十错认》之龙灯、之紫姑，《摩尼珠》之走解、之猴戏，《燕子笺》之飞燕、之舞象、之波斯进宝，纸扎装束，无不尽情刻画，故其出色也愈甚。阮圆海大有才华，恨居心勿净，其所编诸剧，骂世十七，解嘲十三，多诋毁东林(党)，辩宥魏党(指宦官魏忠贤党)，士君子所唾弃，故其传奇不之著焉。如就戏论，则亦簇簇能新，不落窠臼者也。

这段短短的记述，充分肯定了阮大铖家庭戏班表演的新颖细腻、绚丽多姿，同时也谴责了他们所演剧目（多是主人阮大铖自己的作品）主题思想的反动性，是为“士君子所唾弃”的。因为剧中诋毁、攻击了当时比较进步的东林党，并为魏忠贤奸党辩护，看来，张岱的评论是把政治标准放在首要地位的。文中叙述了三个剧目的精彩片段：“《十错认》（即《春灯谜》）之龙灯、之紫姑，《摩尼珠》之走解、之猴戏，《燕子笺》之飞燕、之舞象。”《十错认》一剧有剧中人观看元宵灯节的各种游艺活动，如社火、龙灯、祭厕神——紫姑的场景。这里所谓的“龙灯”、“紫姑”，大概是灯节舞龙灯和祭祀紫姑神的民间风俗的再现。舞龙求雨的风俗早在汉代就有①，这种风俗一直流传，不仅在求雨时舞龙，在传统节日或其他庆祝活动中也舞龙。从张岱的记载看，明代元宵节已有舞龙的风俗。“紫姑神”相传是一个备受摧残的妇女，她本姓何，名媚，字丽娘，是李景之妾，大老婆妒恨、虐待她，她无法忍受痛苦的生活，正月十五在厕所自尽而死。后人怜念她——也是对无数受尽凌辱的弱女子的同情——每年正月十五日“作其形，夜于厕间或猪阑迎之”，并占卜问事，人们幻想这个无辜的妇女的灵魂已经上天当厕神了。唐宋间一些记述民间风俗的诗文，常提到祭紫姑神的情景，唐人李商隐诗：“羞逐乡人赛紫姑。”朱鹿田《元夕看灯词》：“红裙私拜紫姑前。”熊儒登《正月十五夜》诗：“深夜行歌声绝后，紫姑神下月苍苍。”《荆楚岁时记》载：“正月望夕，迎紫姑神。”《梦溪笔谈》载：“正月望夜迎紫姑厕神。”明代可能仍有这种风俗，到了清代，就不太流行了。所以《清嘉录》的作者说：“今俗已不传。”既然《十错认》传奇中有“之龙灯、之紫姑”，可能这种民间的祭祀活动还是比较热闹有趣，也可能是比较富于舞蹈性的。“《摩尼珠》之走解、之猴戏”，据傅惜华先生生前讲：《摩尼珠》剧本已失传，其内容可能与宗教有关。“走解”、“猴戏”，表现的是马戏中的驯猴，当然猴是由演员装扮的。我国模拟动物形态的舞蹈有很古远的历史，早在两千年前的汉代已有人在宴会中表演“沐猴与狗斗”②，可见模拟

---

① 《春秋繁露》卷一六。

② 《汉书·盖宽饶传》。

猴的形态的舞蹈由来已久。采用《西游记》的故事编成的戏曲剧目，明以前已经出现，金院本有《唐三藏》，元代有《西游记》杂剧，这些剧目中一定会有孙悟空的猴形舞蹈。明代《摩尼珠》"之走解、之猴戏"当是继承了前代猴舞的传统。现今戏曲中保存的精彩绝伦的猴戏，一方面继承了古代传统，另一方面是历代艺人广泛吸收民间武术中的猴拳和从活生生的猴的形态中观察、体验创造出来的艺术形象。《燕子笺》是阮大铖的代表作，描写书生霍都梁和妓女华行云、官家小姐郦飞云之间婚姻的曲折经过。张岱所说的《燕子笺》中的"飞燕、舞象"，当源于传说中原始社会时期的"百兽率舞"、"凤凰来仪"等模拟鸟兽的舞蹈。明代传奇《燕子笺》中的"飞燕、舞象"，不能不说是这种古老传统的继承与发展。

张岱记叙的阮大铖家庭戏班演出的三个传奇剧目中的精彩片段——龙舞、猴戏、飞燕、舞象、波斯进宝等，都是舞蹈性较强的，由此可见，明代戏曲中的舞蹈已具有相当高度的艺术水平。

当时，刘晖吉家女戏的演出也是很富于创造性的，特别是她们演出的《唐明皇游月宫》(元人白朴作)更是引人入胜。张岱这样写道：

> 刘晖吉奇情幻想，欲补从来梨园之缺陷，如《唐明皇游月宫》，叶法善作(场)。场上一时黑魆地暗，手起剑落，霹雳一声，黑缦忽收，露出一月，其圆如规，四下以羊角(毛)染五色云气，中坐常仪(即嫦娥)，桂树吴刚，白兔捣药，轻纱幔之，内燃赛月明数株，光焰青藜，色如初曙，撒布成梁，遂蹑月窟，境界神奇忘其为戏也。其他如舞灯，十数人手携一灯，忽隐忽现，怪幻百出……彭天锡向余道：女戏至刘晖吉，何必男子？何必彭大？天锡曲中南董，绝少许可，而独心折晖吉家姬，其所赏鉴定不草草。

三百多年前，竟有如此高明的舞台布景和灯光，运用民间灯舞所造成的舞台气氛又是如此神奇。她们的演出获得了观众的盛赞；特别难得的是，得到了不轻易称赞别人演出的彭天锡的极力赞扬。张岱是这样介绍彭天锡本人及其表演艺术的：

> 彭天锡串戏妙天下，然出出皆有传头，未尝一字杜撰。曾以一出戏，延其人至家，费数十金者，家业十万缘手而尽。三春多在西湖，曾五至绍兴，到余家串戏五六十场，而穷其技不尽。天锡多扮丑净，千古之奸雄佞幸，经天锡之心肝而愈狠，借天锡之面目而愈刁，出天锡之口角而愈险，设身处地，恐纣之恶不如是之甚也。皱眉眯眼，实腹中有剑，笑里藏刀，鬼气杀机阴森可畏。盖天锡一肚皮书史，一肚皮山川，一肚皮机械，一肚皮磥砢不平之气，无地发泄，特于是发泄之耳。

这个善于揭示人物内心世界的优秀演员，具有高度的文化艺术修养，丰富的生活经历，对现实生活不满，有一肚子不平之气，借演戏发泄出来。他对那些奸佞恶人如魏忠贤及其党羽，充满了忿恨，他把这些对生活的体会与感情倾注在他所塑造的人物身上。他不惜倾家荡产，从事戏剧活动，称得上是明末一位杰出的表演艺术家。这样一个人，对刘晖吉女戏别出心裁的、富于舞蹈性的演出的赞美，证明明代戏曲艺术已发展到一个新的水平。《唐明皇游月宫》吸收民间灯舞的表现方法，反映了明代戏曲既继承古典歌舞，同时也从民间歌舞中吸取营养来丰富自己的表现手段。

明代戏曲吸收民间歌舞的事实，还可以从其他剧目中找到例证：现存明刊本《目连救母劝善戏文》中还插入有《跳和合》、《跳钟馗》、《跳虎》、《舞鹤》、《哑背疯》、《跳八戒》、《白猿开路》等民间歌舞节目。宋代已有搬演《目连救母》的风俗，每年中元节（七月十五日）从阴历七月七日到七月十五日，连台演出《目连救母》，到时观众倍增，十分踊跃。①《目连救母》的故事，出自《盂兰盆经》，大意说目连悟佛道，想济渡父母，其母已堕入饿鬼道了，于是目连把钵子盛了饭去供养母亲，饭却变成了烈火。目连向释迦牟尼哭诉，佛叫他七月十五日将盆子盛满百味饮食，供养十方僧侣，果然因此功德解救了母亲，免遭饿鬼吞食。于是一些信奉佛教的善男信女，每年七月十五日作“盂兰盆会”（“盂兰盆”是梵语，即为“救倒

---

① 《东京梦华录》。

悬"之意)，凑钱集会，礼佛斋僧，解除去世父母倒悬之苦。① 这个宗教故事和举行"盂兰盆会"的风俗，实际效果是可以使僧侣们得到更多的施舍和供品。至今日本民间还有举行"盂兰盆会"的风俗。

明代《目连救母劝善戏文》中插入的多种民间舞，有些一直流传至今。如《跳和合》，现今仍保存在民间，江西第一届民间艺术会演，南丰县水北乡的农民还表演了这个古老的面具舞；江苏宜兴流行的双人面具舞《男欢女喜》，与《跳和合》的表演形式差不多。相传明朝有个著名太医，一年，宜兴流行瘟疫，太医帮助治好了。这以后，宜兴再度流行瘟疫，人民上书请太医来治病，但太医和他的老婆都死了。人们为了纪念他们，按照他俩的脸形做成面具，戴上舞蹈，舞时手执扇子、手绢，动作诙谐有趣，人们迷信：认为跳这种舞蹈可以祈福去灾(关于这个舞蹈的起源还有另外一些传说，此处从略)。② 中央歌舞团的同志运用这种民间舞蹈形式，编成双人舞《醉塑》，颇为风趣。

《跳钟馗》，宋代已经流传。明代《目连救母》中的跳钟馗，其表现形式可能更加完整。及至清代以后，钟馗戏日趋成熟，数百年来一直活跃在舞台上，深受人民欢迎，但已与"驱鬼逐疫"的风俗逐渐脱离，成为供人欣赏的戏曲艺术中的珍品了。

《跳虎》，可能是模拟虎的动态的舞蹈。远在汉代"百戏"中就有人虎相斗的节目——《东海黄公》。山东沂南汉墓出土的盛大百戏画像石，就刻有人扮虎形的场面，可见这类模拟老虎的舞蹈具有久远的历史。至今某些戏曲剧目中仍保存了不少跳虎形的技艺，"虎跳"、"扑虎"已成为戏曲舞蹈技巧动作的专用名词。明代《目连救母》中穿插的《跳虎》，可说是这类舞蹈的继承和发展。

《舞鹤》，如前所述，模拟飞鸟的舞蹈具有悠久的历史，至今在我国浙江地区还流行《仙鹤舞》，以人扮成仙鹤形，翩然起舞。新中国成立后舞蹈工作者采用这种民间舞形式，加上一个扮蚌壳的，演出寓言"鹤蚌相争"的故事。此外，云南傣族地区也有《仙鹤

---

① 参见陈忠美：《目连戏的源流和演变》。
② 参见《高淳县民间舞介绍》。

舞》。民间传说跳《仙鹤舞》是祝愿长寿的。朝鲜族也崇尚仙鹤，早有《鹤舞》流传（图127）。

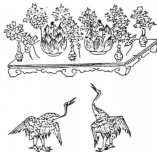


图127　朝鲜《进馔仪轨・鹤舞图》

《哑子背疯》是大家都很熟悉的汉族民间舞，由一人扮成男女两人舞。舞者上身着女装，在腰后装一对弯曲的假腿，作为妇女的下肢；下半身着男装，腰、胸前装一男子假头和躯干，作为男子的上半身。舞动起来，动作要协调，舞者下肢的走动要与假男上身成一体，而上身晃动又要与腰后的假女下肢成一体，这样才酷似两个人在舞蹈。这种舞蹈流行地区较广，湖南、东北、广西等地都有此舞，只是名称稍异，有叫《老汉背少妻》的，也有叫《祖背孙》的。新中国成立前，我国著名舞蹈家戴爱莲向桂剧艺人小飞燕学习了《哑子背疯》，经过改编加工，舞蹈性更强，形象更美，深受广大观众欢迎。中央歌舞团采用这种民间舞形式，创作了《猪八戒背媳妇》，幽默风趣，引人入胜。明代《目连救母》中穿插的《哑子背疯》可能与这类舞蹈大体相同。《目连救母》吸收如此众多与剧情关系不大的民间舞，其目的自然是为了招揽观众，引起人们的兴趣，因为这些民间舞是人民自己创造的、喜闻乐见的舞蹈形式。看来，明代戏曲吸收民间舞，已经相当普遍了。

另外一种情况是戏曲、乐舞相间演出。明代贵族之家举行宴

会，常令优人表演助兴，犹如隋唐时代宴集时令歌舞伎人表演音乐舞蹈一样。这类演出规模较小，人数不多。据明人顾启元著《新曲苑》载：

> 南都万历（公元1573—1620年）以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐，或三四人，或多人唱大套北曲，乐器用筝、纂、琵琶、三弦子、拍板。若大席则用教坊，打院本，乃北曲大四套者。中间错以撮垫圈，舞观音或百丈旗，或跳队子。后乃变而尽用南曲（唱），歌者只用一小拍板，或用扇子代之，间有用板鼓者。今则吴人益以洞箫及月琴，声调屡变，益为凄惋，听者殆欲堕泪矣。大会则用南戏，其始止二腔，一为弋阳，一为海盐……

在演出大套北曲时，为了调节气氛，中间穿插了《舞观音》、《百丈旗》、《跳队子》这些舞蹈性强的节目。《百丈旗》可能是舞旗，与宋代的“扑旗子”有继承关系，至今戏曲舞蹈中还有“扑旗子”这个术语和舞蹈技巧。《跳队子》可能是继承宋代“队舞”遗制，是以摆队形为主的群舞形式。这种戏曲与舞蹈相间演出的做法，对戏曲与舞蹈的融合，促进戏曲舞蹈的发展，无疑会起到一定的推动作用。

戏曲舞蹈的审美标准，虽未见到专门论著，但从一些戏文的唱词中，可以窥见一二。如《浣纱记》中，西施进吴宫前曾刻苦学习歌舞，以便能得到吴王的宠爱。在教师对西施进行舞蹈训练时，曾提出如下要求：“当场要娉婷出群，论体态又须盘旋轻迅，看纵横俯仰不动尘。”把一个轻盈、飘逸、优美的少女舞蹈形象描绘得如此生动，从一个侧面反映了当时戏曲舞蹈的审美观。

明代戏曲在吸收古典舞、民间舞的同时，又大量吸收武术应用在各种开打场面中。武术与手执兵器的古代武舞有非常密切的关系，戏曲中的武打是舞蹈化的武术，武术最先进入戏曲表演领域时，有些是真刀真枪的对击对打。王季重撰《米太仆万钟传》：“……出优童娱客，戏兀术，刀械悉真具，一错不可知，而公喜以此惊座客。”米万钟家庭戏班的小演员，拿着真正的武器对打，稍

有不慎，就会伤人，而贵族老爷却乐于以此取乐。这一事实证明，明代戏曲中有用真刀真枪的武打场面；同时说明这种惊险的表演并不多见，所以才能“惊座客”。想来当时戏曲表演开打时大多已采用道具式的武器，大致与现今戏曲舞台上所用的各种经过美化的、不易伤人的武器差不多。

明人郑之珍的《目连救母劝善戏文》是一个能敷衍一百出的连台大戏。如前所述，它插入了许多民间舞，同时还穿插了时剧《孽海记》中的《思凡》、《下山》等，还有庞大的杂技和武术场面。据《陶庵梦忆》载明代搬演《目连戏》的武打场面：

> 演武场搭一大台，选徽州旌阳（据周贻白先生《中国戏曲史》认为旌阳是指旌德、青阳两县）戏子，剽轻精悍，能相扑跌打者三四十人，搬演《目连戏》，凡三日三夜，四围女台百什座，戏子献技台上，如度索舞絙、翻桌翻梯、斤斗蜻蜓、蹬坛蹬臼、跳索跳圈、窜火窜剑之类……”

这些表演与剧情发展关系不大，穿插其中不过是为了吸引观众。

剧中武将出场，各人都有一段“武舞”，如第二十五折有：

> 生挂须扮三眼马元帅，执蛇枪上舞，立东一位；末扮黑面赵元帅，执铁鞭铁锁舞上，立西一位；末扮蓝面温元帅执查槌上，立东二位；外扮红面关元帅执偃月刀舞上，立西二位。

这种为显示剧中人物武艺高强、拿着各种兵器表演的武舞，与剧情结合比较紧密，能较好地吸收、融化民间武术在戏曲表演中。

明人李开先作《宝剑记》，描写林冲被高俅迫害而投奔梁山的故事。其中有林冲夜奔梁山的一段精彩舞蹈，至今仍是武生行当的保留剧目。1960年末，周贻白老师为帮助笔者研究戏曲舞蹈，将珍藏的一份《夜奔身段谱》抄赠笔者。笔者与昆剧世家出身的北方昆曲院演员白士林，对这份将唱词、曲牌名及舞蹈身段合在一起记录的“身段谱”作了逐句研究，发现它与白士林曾祖父（其曾祖父是

清代醇亲王府戏班班头）所传和今日舞台所演的《林冲夜奔》基本相同。戏曲艺术家为了将这精心编制、无数艺人加工提高的舞段传至后世，用精练的文字把它记录了下来。现将周贻白老师所示《夜奔身段谱》的说白、唱词、曲牌名与身段舞姿对应列表整理如下：

说白、唱词	身段舞姿
出场	生上。腾步至中，坐马式，左手搭剑右手朝左上，转身朝右下，左手撩鸾带。右转身，叉手，起左足，小腾步，走至左下，蹬足，盘头，至中，对下场，右托左手，三揿势，退一步，对正中，双手拉，搭手唱
唱《点绛唇》："数尽更筹" "听残银漏"	起左足对左上，右手拇指指胸前 三记、捋袖，走二步至左上，右一指，指右上角足踮，唱"残"字时走至右上角拍手，各二指指右下，坐式，唱"银"字时看外又看下，揿式，退左边介
"逃秦寇"	二记、双手捧式，唱"秦"字时，转身对右边，双手反转对上，拉架，捋袖至右上介
白："哈哈哈，好！"	一记、立右角，坐马式，左手搭剑，右全手指自面，走左上角
唱："好叫俺有国难投" "那答儿相求救？"	三记、双手拍、足、各二指，指左下，三记，左揿式，三点退中 洒豆手，起足，右手摊式，又左手洒摊式，转身朝下，起双手，金鸡立，右转身朝上，落手双拉架。住切头介
白："欲送登高千里目"	左二指指右上，坐马势，右三倒至中
"愁云低锁衡阳路"	起手右一小转，出左足，左按剑，右排指，即一拉介

续表

说白、唱词	身段舞姿
“鱼书不至雁无凭”	花手一拍，左摊手，右二指，指左手心，头看左上
“几番空作”	双摊手，左洒豆，摊至右退中
“悲秋赋”	前式一花手，双摊于右
“回首西山日已斜”	倒手于右上，左足踮，右一指指左上，身蹲，左手撩带
“天涯”	左手托出一步，面对外
“孤客”	又右手托出，共左右三次，左转身，立左中
“真难度”	狗肉架，面对右上角，头足三点，右倒手于中
“丈夫有泪不轻弹”	立中，左执剑，右手弹泪于右下
“只因未至伤心处”	对上双搭手拱自，左右点头。切住
“俺林冲只为一时怒忿拔剑”	清板，左右看
“杀死高家奸细二贼。幸喜黑夜无人知觉，觅投柴大官人庄上隐藏，蒙他修书一封，荐往梁山，俺日间不敢行走，只得黑夜而行，呀！恰才天清月朗，霎时暗雾云迷，啊呀！山路崎岖，怎生行走，呀！”	一记
“你看前面黑洞洞，想是一家村庄，不觉紧行几步，上前看来”	长搜头

续表

说白、唱词	身段舞姿
"呀！我道是村庄，原来是座古庙。雪光照见匾额，待我看来，白云庵，吓，待我进去，吓，原来是伽蓝神圣，吓，啊呀！神圣吓神圣！保佑俺弟子林……待我闭上庙门，啊呀！神圣吓神圣，保佑俺弟子林冲，前途无灾无难，早到梁山，自当重修庙宇，再塑金身。身子困倦，不觉就在神案前少睡片时，正是一觉放开心地稳，梦魂先已到阳台"	一记。看介 呵欠介 朝上困介（内应白介）
内白："得！林将军听俺吩咐，今有金枪手徐宁带领官兵，追至黄河渡口，此时不走，更待何时？作速起身去吧"	生醒介，内左一转，五记
白："吓！啊呀！"	一记
"吓死我也，吓死我也！"	三记
"方才朦朦睡去，分明神圣嘱咐，说会有金枪手徐宁，带领官兵，追至黄河渡口，俺此时不走，更待何时？不免拜辞神圣开了庙门"	一记
"洒开"	一记。起右足右手，左足左手，至右上角介
"大步"	三步
"竟往梁山走遭"	右手一拉，左手搭剑，腾步走于左下，花手一托，右手揿式左转身，长搜头介
唱《新水令》："按龙泉"	踏出左足，右手指剑，双拉介

续表

说白、唱词	身段舞姿
“血泪”	右手拭泪
“洒征袍”	右指左肩，左指右肩走上一步
“恨天涯”	对正双拉，退中平蹲，对左上
“一身”	一步，右一指指胸
“流落”	右全手排指指左地介
“专心投水浒”	起右手，左手跟，右转身至右下，双手搭剑，立右手，身对左上，头看右下，左上介
“回首”	左倒于左下，出左足，坐马势
“望天朝”	锣内叉手至右下，捧剑
“急走”	走至中下，转朝上左坐马势
“荒郊”	左剑，右指上扬，面对左角，右拉，退介
“顾不得”	拉，退中
“忠和孝”	拱上，拱下，叉上。起左手至右介
唱《驻马听》：“良夜迢迢”	磨式，狗肉架
“良夜迢迢”	起左右足，连手至左，照前势介
“投宿休将”	倒手于右下，捧剑走至上中对下
“门户敲”	右二指指下扬，即打门式，锣内左倒手中介
“遥瞻残月”	对左上右一步，踏出左足，起左手月式，退至右下，倒手于中
“暗度重关”	朝上足蹬，双手开门势，大开势，左倒手于左下介
“我急急走荒郊”	捧剑，半转于中，排指上地拉退中介
“俺的身轻”	指自，起双手双足一跳

续表

说白、唱词	身段舞姿
“不惮这路途遥”	右手指地上，左手搭剑，出左足，单拉，退中
“我心忙”	双手拱自介
“啊呀！”	擦额
“又恐怕人惊觉”	右手指右边，面对左上角介，倒手于中
“吓吓哈！”	双拍胸，起双手，双足一跳
“吓得俺魄散魂消”	双手指自，先左后右退一步
“红尘中”	立中看远
“误了俺”	自拱
“五陵年少”	对正双拉立中。切住
白：“想俺林冲”	右大拇指指自
“当日征那土蕃”	右二指指边
“的时节呵，”唱《折桂令》：“俺”	自拱
“指望封侯万里班超”	拍足两次连手
“竟变做”	倒手于右角，转对左角
“叛国红巾”	右指指头边，“巾”字上拍左连手
“背主”	倒手于左角，双手拱左边。“主”字上拍右足
“黄巢”	倒手于中，拍右足连手
“恰便是”	立中朝上，起左足，右二指指左足转式
“脱鞲苍鹰”	换右足，左手对右角，头手转式
“离笼狡兔”	倒手右角
“摘网腾蛟”	“摘”字上，“腾”字左上角，双手撤式，起右手。“网”字上起右手，叉左手转身于中朝下，右手背拍右足背。飞脚朝上

续表

说白、唱词	身段舞姿
“救国难”	倒手于右角朝上
“谁诛正卯?”	双拍手摊手右角上
“掌刑法”	双手合式，左转身至左上，各二指指左
“难得皋陶！只这鬓发萧骚”	踮左足，右指指头边
“行李萧条”	寒鸡步势，右转身对右边，狗肉架，甩头，身蹲下
“此一去，博得个斗转天回”	右手二指指右边，面对左，独立式，双手起，右足磨转对右，即落
“管教伊海沸山摇”	各二指指右，洒豆手，退至左上，左转身对左角，出左足，双手推式，又对右推式，左腰身至左下，腾步右下，走圆场，立左上
唱《雁儿落》：“望家乡”	左手搭剑叉右手。望右手
“去路遥”	右手排指对上角地上
“想母妻”	拱右下
“将谁靠?”	对左上拍手一摊
“俺这里”	退至中，右拇指指自
“吉凶未可知”	走右上
“咳!”	左转身于右下，腾步于上
“他，他那里”	坐式，右二指指右边，对左上介
“生死难料!”	倒手于中，起双手，一跳立中
唱《得胜令》：“呀！吓得俺汗津津”	左右指背两边
“身上似汤浇，急煎煎心内热油调”	右拇指指自，“急”走至上角
“幼妻室”	双手搭剑，侧首看下

续表

说白、唱词	身段舞姿
"今何在?"	抬手摊手，左中一步介
"吓！老萱堂"	拱上，退中
"恐丧了，啊呀！劬劳，父母的恩难报，啊呀！悲嚎，罢叹英雄气怎消。"(念两句)《沽美酒》："怀揣如雪宝刀，行一步"	左转身至左下，腾步至右上
"啊呀哭嚎啕"	"哭"字上退至左下，左右手拭泪
"急走羊肠去路绕"	对右起足，三步至右上
"啊呀！天吓"	捋袖退右下
"怎能够"	拍手，洒，摊手左下，至中，面对左立定
"明星下照昏惨惨"	起右手，右一转
"云迷雾罩"	对右上立
"疏喇喇风吹叶落"	起左手洒，退至左下
"振山林"	倒手于右上
"声声虎啸"	对左上起双拳，作虎式
"绕溪涧"	倒手于左角对右上
"哀哀猿叫"	虎式
"俺呵"	倒手中
"吓!"	搜头。在中左倒手，起双手，一跳
"吓得俺魂飘胆消"	出左足，双手指自
"似骊龙奔逃"	右手排指
"吓！啊呀!"	左转身自左下，腾步于右上
"白白忙里奔不出山前古道"	双手撒式，洒，退左下走出一步，指指地上。唱"道"字捋袖左右看，至右上角望路式，右二指指右上角，面对左上，左转身至左下，看右上，一拍胸，走圆场式，至中，盘头，双手拉

续表

说白、唱词	身段舞姿
唱《收江南》："呀！"	双拉
"又只见"	右手起磨一转
"乌鸦阵阵起松梢，听数声残角断渔樵"	倒手右上。各二指指右下
"忙投村店"	倒手左上，各二指指左下
"伴寂寥。想亲帏梦杳"	双手拱手式，右一转于中朝上介
"想亲帏梦杳"	侧对右上，双手甩拱正上
"这的是空随风雨"	右手背拍左足背，右转身
"度良宵！"	飞脚。锣切头内双手拉架
《煞尾》："一宵儿"	双手左磨式
"奔走荒郊"	左手指右上角
"穷性命"	右拇指指自，出左足对左上
"挣出一条"	右一指竖直
"到梁山请得兵来"	顺转对下，双拉，顺转朝上拱右肩边
"我誓把那奸臣扫"	右二指指右边，面对左上，右手排指地上
白："吓！"	顺转对下，双拉退左上
"前面已近梁山了，吓，哈哈……走！"	完

通过这份"身段谱"，我们了解到：清代戏曲已形成相当规范的表演程式，且出现了许多舞蹈身段动作术语，如"坐马势"、"拉架"、"金鸡立"、"摊手"、"洒豆"、"狗肉架"、"长搜头"、"看介"、"呵欠介"、"独立式"、"磨转"、"走圆场"、"腾步"、"作虎式"等等。这些，都是历代戏曲艺人为发展、提高戏曲舞蹈的表现力而精心创造的智慧结晶。

明代嘉靖年间，杰出的戏曲音乐家魏良辅在元代顾顺才始创的

昆曲的基础上，加工、创作、提高了昆曲（昆山腔）的音乐。① 它具有优美动听、娓娓传情、曲调的抑扬顿挫与唱词紧密结合等特点，曾风靡一时，颇受观众欢迎。昆曲把舞蹈动作严密地组织在歌唱与戏剧表演中，起到塑造人物和解释、说明唱词的作用，这是昆曲传统剧目的显著特征，所以梅兰芳先生认为昆曲是把“所有各种细致繁重的身段都安排在唱词里面，嘴里唱的那句词儿是甚么意思，就要用动作来告诉观众，所以讲到‘歌舞合一，唱做并重’，昆曲是可以当之无愧的”。也许是因为昆曲唱词过于文雅难懂，而一个字又往往会拖上好几拍，甚至上十拍，观众难于理解，所以特别注意利用舞蹈动作来帮助人们理解唱词内容、揭示人物感情。

昆曲更进一步把舞蹈动作融合、组织在歌唱和戏剧表演中，戏曲艺术的舞蹈性随之更为加强了。高步云编《昆剧吹打曲》“舞曲”部分，记载了昆曲传统剧目中舞蹈场面所采用的各种乐曲（曲牌）：

《到春来》（乐曲略） 又称《满庭芳》，用于配合剧中的舞蹈情节，如《长生殿》“舞盘”、《牡丹亭》“惊梦”均用此曲。

《到夏来》 又称《锦庭乐》，用法与《到春来》同。

《到秋来》 又称《后庭花》、《望吾乡》，用法与《到春来》同。

《到冬来》 又称《节节高》，可复奏，亦可不复奏。径接《续冬来》用于配合剧中较快的舞蹈情节。

《续冬来》 又称《皂角儿》，用法与《到冬来》同。《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《续冬来》等五曲，可以各曲单奏，也可以五曲联奏。五曲联奏时，前四曲都省去末尾的半拍，以便联接其后一曲。

《五福降中天》 用于灯彩剧中的舞蹈情节，分为五段，其中的其一、其五两段虽照例该换唢呐接奏，但单用管弦联奏，也是可以的。

---

① 参见《昆曲的起源和发展》。

《春从天上来》　用法与《五福降中天》同。

《锦上花》　用法与《春从天上来》同。

《平沙落雁》　用于配合剧中舞蹈情节，《长生殿》"舞盘"中用此曲。

《老六板》　即"八拍"，又名"八谱"，亦称《渔翁乐》，在剧中角色带跳舞动作，或作小身段时吹奏之，如"水斗"(《金山寺》中一折)，与《花鼓》剧中均用此曲。

《昆剧吹打曲牌》中丰富的舞曲，依据各种不同舞蹈的情绪、节奏采用不同的伴奏乐曲。这种舞曲的产生，是伴随着昆曲中舞蹈的发展而形成的。

到了清代乾隆、嘉庆时期(公元1736—1820年)，"四大徽班"(安徽地方戏)相继进京，吸收了诸腔各调，融合了昆曲、吹腔、二簧、西皮、汉调、梆子、高腔等，为京剧的形成奠定了深厚的基础。与此同时，各种地方戏蓬勃发展，它们生动活泼、朝气蓬勃、通俗易懂、色彩丰富、乡土气息浓郁，获得了广大观众的热烈欢迎，一举占领了剧坛的广大地盘；而文词典雅、深奥难懂、柔婉细腻的昆曲，其观众则相对减少，人们把昆曲称为"雅部"，把其他戏曲剧种如京剧、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧等统称为"花部"，也叫"乱弹"。这些地方戏大量吸收了各地的民间音乐和舞蹈，具有鲜明的地方特色。如：流行于湖南、湖北、安徽等地的"花鼓戏"，由民间歌舞《花鼓》等发展而成；流行于山东、河南等地的小戏"二夹弦"，由民间歌舞《花鼓丁香》、秧歌等发展而来；"采茶戏"由广泛流传在南方的民间歌舞《采茶灯》(或称《茶篮灯》)发展而成，江苏的"锡剧"也受到过"采茶灯"的影响；山东地方剧种之一"五音戏"，是在《秧歌》、《花鼓》的基础上发展起来的；安徽的"黄梅戏"，吸收了民间歌舞《采茶歌》、《打连湘》、《花鼓》等；流行于贵州、云南、四川的"花灯戏"，是在民间歌舞"花灯"的基础上发展而成的；流行于安徽等地的"泗州戏"，是在民间歌舞《秧歌》、《号子》、《花鼓》、《猎户腔》(猎人唱的山歌)基础上发展而来的；台湾的"歌仔戏"，是在民间歌舞《锦歌》、《采茶》、

《车鼓弄》的基础上发展而成的。

在我国的地方戏中，还有许多都是在民间歌舞的基础上发展起来的，如流行在江苏、山东部分地区的《柳琴戏》，是在《花鼓》的基础上形成的；流传在山西一带的《中路梆子》，是在山西中部地区的《秧歌》等民间艺术的基础上发展而成的；《楚剧》流传在湖北、江西部分地区，旧名叫《西路子花鼓》，也吸收了民间说唱及歌舞等；流行在广西地区的《彩调》，至今仍具有载歌载舞的特色。

我国的传统舞蹈，多半是载歌载舞的。它们本身就具备了表现戏剧情节的因素。它们的发展过程常常是由歌而舞，再以歌舞唱述故事，最后才形成以歌舞表演故事的戏曲艺术形式。

在民间歌舞向戏曲形式转化发展的过程中，还有一个值得注意的现象是：某些民间歌舞，一方面向戏曲发展成为地方歌舞小戏，或大型剧种，或与其他剧种合流；另一方面，原有的歌舞形式仍然在民间流传，比如湖南民间歌舞《地花鼓》发展成为“花鼓戏”，然《地花鼓》仍保持原来的样式在民间流传，并且不断地互相影响，彼此补充、丰富。《看镜》、《耍金扇》等花鼓戏剧目，仍然保存了《地花鼓》的演出形式与舞蹈身段；《荷花出水》、《半边月》等舞蹈动作名称，也与《地花鼓》、《花灯》的舞蹈动作名称一样；还有些“花鼓戏”中，融合、穿插一段《地花鼓》的舞蹈，如《打鸟》两人对唱对舞的“对口准调”，《刘海砍樵》中最后一段两人对唱对舞的“望郎调”，都是《地花鼓》中常用的曲调与舞姿。

“花鼓戏”形成以后，《地花鼓》、《花灯》不但没有消失，反而在花鼓戏的影响下有所发展。例如在歌舞以前加上几句道白，一个人会装成几个不同人物表演，丑角一会儿可能是旦角的情人，另一会儿又可能是旦角的妈妈，这虽不是以“代言体”扮演故事，却是且歌且舞且演地唱述故事。

又如福建“采茶戏”形成以后，《采茶灯》这种民间歌舞依然长期在民间流传。

“花灯戏”是在云南民间歌舞《花灯》的基础上发展起来的，但云南民间各式各样的“花灯”仍然保存到今天。云南既有清唱形式的“板凳灯”，也有集体歌舞形式，舞出各种队形的“花灯舞”，还有以

第三人身份唱述故事，而舞姿动作与故事内容并无直接联系的花灯。这种情况说明：云南花灯，几乎包括了从歌到舞，再以歌舞唱述故事，最后成为装扮各种人物演故事的戏曲的整个发展过程，而且是每一发展阶段的艺术形式都保存了下来，并不是后一发展阶段的艺术形式，“吃掉”了前一发展阶段的艺术形式，而是同时并存、相互促进、共同发展的，这是我国民间歌舞向戏曲发展中的普遍现象。

在悠久的岁月里，在历代戏曲艺人的辛勤创造与刻苦钻研下，积累了大批优秀的传统剧目，这些剧目在科班和师徒制下代代相传，而代代又有所提高。新中国成立后，许多即将失传、濒于衰亡的剧种，经过政府的大力抢救，获得了新的生命，恢复了青春，放出了异彩。许多久不上演的传统剧目，经过整理提高，又重现于观众面前，我们虽然不能亲眼看见前代戏曲舞蹈的原貌，却能从数百年来一直“活”在舞台上的保留剧目，特别是那些舞蹈性较强的传统剧目，如明代杰出剧作家汤显祖的《牡丹亭》（又名《还魂记》）“游园惊梦”中丫环与小姐情思绵绵、典雅优美的双人歌舞；李开先《宝剑记》“夜奔”一场，林冲感情激越、悲愤，舞蹈动作难度很大的男子独唱独舞；郑之珍《孽海记》“思凡”、“下山”两折，表现尼姑、和尚思凡之情，“思凡”中的尼姑，边歌边舞动手中的拂尘（这无疑是一段优美的《拂舞》），深沉、细腻地倾诉了她内心深处的空虚与孤寂，“下山”则是用妙趣横生的舞蹈动作及表演，以展现和尚对幸福生活的向往和追求；《负心王魁》《打神告庙》一场，扮敫桂英的演员，以千姿百态的舞袖动作倾泻了她痛不欲生、呼天不应、告神不灵的满腔悲愤，那些动作幅度大、感染力极强、造型矫捷健美的舞蹈动作，淋漓尽致地抒发了一个被压迫在封建社会最底层的善良、美丽、多情、坚毅妇女的强烈感情。这类似的剧目还很多，不再一一列举。

清代年画，有不少刻绘戏曲表演场景的，如《水漫金山》（图128）、《游园惊梦》、《钟馗嫁妹》（图129）、《铁弓缘》（图130）、《下山》（图131）等；《药王倦（传）》年画中，还有扮成龙形的演员立于椅上（图132），这里分明有一段“拟兽舞”。



图 128 清代刺绣《水漫金山》



图 129 清代木刻《钟馗嫁妹》

从上述传统剧目及形象的史料记载中，大致可以归纳出戏曲舞蹈的下述几个特点：

第一，戏曲中的舞蹈是为表现内容服务的。戏曲表演非常讲究“身段”，也就是一切舞台动作都要有舞蹈之美，无论是一抬手、一投足的生活动作，一哭一笑的表情动作，或是由于剧情的需要而安排的一段插入性舞蹈，或是一场激烈对打的战斗场面……所有的舞台动作都要求有舞蹈的韵律、节奏与美感，而这一切又都是为了能更准确、鲜明、强烈地表现戏剧内容。所以戏曲中的舞蹈，不是为舞蹈而舞蹈，而是为表演戏剧的主题思想、人物、情节服务的。

第二，戏曲舞蹈是生活动作的提炼。一切艺术来自生活，戏曲也不例外，戏曲舞蹈的运用与设计，也都是从生活出发的。例如“起霸”，据戏曲史家考证，最初本是明代沈泉著的《千金记》中霸王初起的动作，后来逐渐成为扮演古代将领常用的程式动作，现在看起来，这是一段相当完整的舞蹈，无论是动作组合、舞台地位的调度，都设计得很好，它把古代将领威武、庄重、矫健的风貌刻画得惟妙惟肖，好些舞姿就是从古代将领整顿盔铠、束装备战的生活动作中提炼、发展而来的。再如，“趟马”是表示试马、跑马，“抖袖”是表示整饰仪容……舞蹈动作都有其生活的依据，是生活动作的夸张、节奏化、美化和舞蹈化。



图 130　清代刺绣《铁弓缘》



图 131　清代宣鼎绘《下山》

第三，戏曲在民间舞中吸取了丰富的滋养。我国戏曲表演的重要特点之一，是用载歌载舞的形式来表现戏剧内容。戏曲中的舞蹈，除吸收前代传统古典歌舞外，还大量地吸收民间歌舞，不断从民间歌舞吸收营养，丰富戏曲的表现手段。如明代《目连救母劝善戏文》中，就有许多民间舞场景。清代许多地方小戏，直接脱胎于民间歌舞。清代发展起来的京剧剧目中有《小放牛》、《打花鼓》、《打连湘》等，这完全是从民间歌舞中移植过来的剧目。《小放牛》是表现农村生活的，《打花鼓》表现了艺人的悲苦和辛酸。清代戏曲剧本集《缀白裘》所收《打花鼓》词："被人嘻笑元(缘)何故？只为饥寒没奈何。"这两个剧目至今仍有演出。《打连湘》还有一些特技表演，《侧帽余谭》载："范铜为干，约二尺许，空其中缀以环。杂剧有《打连湘》者，即此，盖一、二雏伶（少年演员），乔扮好女郎，执檀板，且歌且拍；先置干于指尖，旋转自如，铮铮作响，继移置眉宇间，仰面注目，不稍欹侧；复作势，一耸跳自鼻端，技至此为入神……方在眉宇间旋转时，左手敲板，右手旋扇，口唱《红绣鞋》，五官并



图 132　清代木刻《药王傜(传)》

用，汗出如浆。”这是舞蹈、杂技、歌唱相结合的表演。如今，戏曲《打连湘》已久不上演了，而民间舞《打连湘》却一直流传。

从汉剧移植过来的京剧《打瓜招亲》，是表演武艺高强的陶洪为女儿陶三春招女婿的故事。在山西万泉的《花鼓舞》中，也有《陶洪求婿》，不过只有两个人物的装扮，却没有“演”故事，这当是一种更为原始的形式。戏曲从民间歌舞中移植剧目的例子非常多，上面所举，只是其中少数例子而已。

片段零星地吸收民间舞蹈的例子就更多了。比如，耍舞扇子和手巾在许多民间舞中都曾用到，像流传最广的秧歌、花灯、花鼓灯等民间舞中有十分丰富美丽的舞扇子、手巾的动作。戏曲中的旦角，常常运用舞扇子、手巾来帮助刻画人物性格、心理。在表演年轻、活泼的村姑、丫环之类的角色中，耍舞手巾的舞姿是相当丰富和富于表现力的。

《贵妃醉酒》的扇舞动作就相当美，与唱结合也很严密。在清代乾隆年间（公元 1736—1795 年）北京昆曲班保和部演员双喜官常演《玉环醉酒》，他“歌音清美，姿首娇妍”，常用“折腰步”掩盖他身材过高的缺点①。梅兰芳先生又在原有基础上经过一番整理加工，尤其是在刻画宫廷妇女苦闷心情方面表现得更为强烈，在主题思想上有很大提高，表现形式上完全保持了原有载歌载舞、唱做并重的特色。为了适合贵妃这个贵族妇女的身份，她所选用的扇舞动作与民间扇舞的动作当然是有所不同的，可是那些舞扇的基本规律又与民间扇舞有不少共同之处，酒醉之后诓驾、接驾的群舞场面也是很美丽的。

汉剧《红火棍》中，天波府的烧火丫头杨排风在与孟良比武一场戏中不断舞弄火棍，那些美妙而有力的舞姿非常明显的是吸收了民间《花棍舞》的动作。其他如《天仙配》中的摆七巧图、《游园惊梦》中的花神堆花，都是根据民间灯舞、舞队的形式编排的。

秦腔，是历史悠久的陕西地方戏。旧俗，春节期间一定要演《大闹元宵》，其中穿插了许多民间舞蹈，如《龙舞》、《狮舞》、

① 《燕兰小谱》。

《大头和尚戏柳翠》等。西安颇有影响的秦腔剧团——易俗社，新中国成立后还保持了这个传统习惯，戏曲艺术与民间歌舞有非常密切的血缘关系。

第四，戏曲在民间武术与杂技中吸收了丰富的滋养。戏曲表演的四种表现手段（即所谓"四功"）是唱、念、做、打，其中的"打"就是武打，武打在戏曲表演中占有重要的地位，是表演战斗场面的主要表现手段，是戏曲表演的重要组成部分。戏曲中的武打，本是由民间武术与杂技发展变化而来的，只是更富于舞蹈的美感和表现感情的能力，其动作具有艰深复杂的技巧和高度的准确性，有时是急如旋风、使人眼花缭乱的对击对舞，有时是有如雕塑一样沉毅、健美的亮相，有时是势均力敌的对杀对打，有时又是跟斗翻飞群起而舞（武）的惊险场面。武打融合在歌舞戏的表演中有着非常古远的传统，汉代的《东海黄公》、唐代的《踏谣娘》都可能把武打组合在歌舞戏的表演中。明代"目连戏"中有三四十人相扑跌打的大型武打场面。当时贵族之家的家庭戏班中还有用真刀真枪的武打场景。形成于明代中叶、盛行于清代乾隆年间的《柳子戏》，武打多用真刀真枪，名目有"大刀破矛"、"狮子滚绣球"（两人执单刀，一人空手）、"二龙戏珠"（两枪，一单刀）等等。①

清代旦角周桂林是嘉庆时北京三和班旦角，"善于击技，舞弄刀棒，如飞花滚雪，令人目动神摇"。② 又有嘉庆时秦腔旦角演员张德林，不但"歌喉清婉，舞袖玲珑"，在演出《卖艺》一剧时更是"刀杖俱精，而流星双锤，如雪舞花飞，盘旋上下，嫣红一点，隐现于珠光腾掷之中，可谓神乎其技"。③ 这大概是表演江湖艺人卖艺的场面，至今杂技中不是还有"水流星"的节目吗？

在江西、广西、福建、广东几个省的舞台上流行了几百年的所谓"南派武功戏"，是由福建、广东等地民间武术与古老的戏曲传统武打相结合而产生的一个流派，其特点"一是重功夫讲实用，一

① 《柳子戏介绍》。
② 《众香国》。
③ 《听春新咏》。

是重阵势用力气。因此硬工多，打起来猛过于威，气重于势”。①演员执棍对打，要碰击出声音。据老艺人讲，仅拳花就有一百零八种。在旧社会，许多演员是上台演戏，下台卖武艺。从这些例子可以看出戏曲与武术的密切关系。

戏曲发展到明清时代，吸收武术、杂技为表现戏剧内容服务，已经达到相当高度的艺术水平，收到了较好的舞台效果。

清代的民间美术家，很喜欢以戏曲的武打场面作为描绘对象。如清代《观戏图》描写了清代戏院舞台演出的场景，台上正是几个人持刀而舞的武打场面。还有清代的年画、泥塑戏文、木雕戏文等美术品中，那些栩栩如生的武打形象更是丰富多姿。

今天作为戏曲演员形体训练的毯子功、把子功，有许多是舞蹈化了的武术、杂技。戏曲艺术吸收、融化武术、杂技的结果，使演员获得了神奇自如地运用身体的能力。

第五，模拟动物形象等丰富舞蹈语汇。戏曲舞蹈的动作不只是人的生活动作的节奏化、美化，为了能更生动、更优美地表现人物的思想感情，模拟动物的形象，创造了更为丰富的舞蹈语汇。

许多戏曲舞蹈的动作名称都是从神、形两方面去模拟飞禽走兽的动态的，如戏曲舞蹈中常用的“双飞燕”、“大鹏展翅”、“燕子抄水”、“鹞子翻身”、“扑虎”、“虎跳”、“倒插虎”、“金鸡独立”、“蝎子步”、“鲤鱼打挺”、“乌龙搅柱”等。又如历史悠久的莆仙戏（相传原为傀儡戏，明代已用人扮演），有些特有的舞蹈动作名称为“雀鸟跳”、“步蛇”、“凤尾手”、“鸡母舞”等。又如相传形成于清代的泗州戏，最早有一种在正戏开演以前要表演一段生活片段的“小篇子”，由男女两人对唱对舞，舞蹈动作也有“蛇蜕壳”、“百马大战”、“燕子拔泥”、“凤凰双展翅”等名称。这样的例子非常多，在很多民间舞中也有类似的名称。

其实，这种以舞蹈动作模拟动物形态的传统是很悠久的。远古时的“百兽率舞”、隋代的“盘跚五禽戏”不都是以人的动作来模拟动物的形象吗？经过长期发展，人们能更好地通过这些形象动作来

① 参见林里：《试说南派武功戏》。

抒发感情和刻画人物。著名昆丑表演艺术家华传浩在《我演昆丑》一书中谈到关于模拟动物形象表现人物思想感情的例子：

> "五毒戏"就是前辈艺人观察了五种毒虫的动作，再加提炼，运用到五出戏里来。蜘蛛是《义侠记·戏叔·别兄》的武大郎，身子蹲下，走矮步，双肘不离胸肋，不许伸动臂膀的上半部，手脚都紧缩一团，好像蜘蛛脚……《连环记·问探》的探子，他曲折行走，犹如蜈蚣爬行……壁虎是《雁翎甲·盗甲》的时迁用壁虎爬行和上桌子等等蝎子功。虾蟆是《劝善金科·下山》的小和尚，一出场，头戴"鹅答头"，蹲腿，半伸着臂，正像虾蟆一样。蛇是《金锁记·羊肚》的张妈妈，误食毒物以后，躺在地上打滚，身子翻滚屈伸，吐舌头，使用许多蛇形动作，表示她痛苦挣扎，直至身亡……唱做并重……每个家门（行当）都有他的"五毒戏"，只是丑角的"五毒戏"比较形象化而已。

这些富于舞蹈性的表演手法，是多少代艺人探索、创造出来的。华传浩写下的，不仅是他个人的艺术实践，更是戏曲舞蹈的艺术特性。它与独立的舞蹈艺术是不同的艺术品种，它们具有各自不同的艺术特性。戏曲中的舞蹈，如果脱离了剧情与人物感情的发展，抽掉必要的唱词等，其舞蹈便是不完整、不感人、无目的的表演。

第六，戏曲舞蹈有独特的韵律、形体语言及审美特征。中国"以和为贵"的传统理念，在舞蹈中也有所呈现。舞蹈动作多用圆线方式流动，一个造型转换成另一造型中间的连接过程，常常会有一条弧形的、流动的、连绵不断的线，而这条线又是从内心深处倾吐出来的。所以有"眼随手（姿）走，手随心动"之说。同一舞蹈姿态，如"拉山膀"、"顺风旗"、"跑圆场"等程式化动作，又会因不同人物、不同场合、不同感情的变化而灵活运用，为了加强舞蹈的表现力度，常会作一些巧妙的铺垫处理，如"欲前先后"、"欲左先右"、"欲进先退"等等。这种先向相反方向再向目

标方向运动的线，往往会加强舞蹈动作的冲击力。有时是令人眼花缭乱连续舞动的繁难技巧，有时又像雕塑一样的静止“亮相”，节奏鲜明，句读清晰，劲从心出，舞随心动，充分表现人物的内心感情。

新中国成立以后的第一代舞蹈演员，在前辈专家的指导下，十分重视向戏曲老师们学习，学习他们练功的方法、技术、表演程式及舞蹈性强的传统剧目，并以戏曲舞蹈为基础，参照传统武术身段技法，借鉴、吸收外国舞蹈的训练方法等，创立了中国独有的古典舞体系。“戏曲舞蹈”这个词，也是在这时才产生的。尽管在建立中国古典舞体系的过程中走过弯路，直到目前也并未达到十分完善的境地，但各地从事民族舞蹈教学、训练的老师们为国家培养了许多优秀的舞蹈人才，他们的功绩是值得尊敬的。我国舞蹈工作者在戏曲舞等基础上，博采众长，成功地创作了许多舞蹈作品及舞剧如《宝莲灯》、《小刀会》、《鱼美人》、《文成公主》、《剑舞》、《春江花月夜》、《金山战鼓》、《不朽的战士》等等，深受国内外观众的好评。舞蹈，作为独立的表演艺术，在新中国成立以后，得到了飞跃的发展，取得了辉煌的成就。

结　语

中华民族的舞蹈文化历史悠久。距今五千多年前新石器时代的舞蹈纹陶盆，是目前发现最早的舞蹈文物，直到今天，有关舞蹈的文物不断出现，那是一部形象的舞蹈史；距今三千多年前的殷商时代，舞蹈的文字记载已经存在，直到今天，有关舞蹈的文字记载史不绝书。有关舞蹈的文物与文字记载数千年连绵不断，这在世界文化史上也是罕见的。

我们要十分珍惜这宝贵的舞蹈文化传统。民族文化传统，是民族的根，是民族的精神和灵魂。

传统是一条河，
它从远古流来，
又将向永远的明天流去。
无源之水会枯竭，
无水之木会枯萎，
我们要汇集百川，
滋养丰富我们的民族文化，
让中华舞蹈艺术，
更璀璨，更辉煌。

后　　记

本书于1988年1月完稿，1989年10月由上海人民出版社出版。本书在编写过程中得到阴法鲁和吉联抗老师的指教；段文杰、潘絜兹老师，张宝玺、李继平、曹刚、来启斌、汲运、徐华等同志提供了极珍贵的文物彩图；四川省博物馆、河南省博物馆、成都市博物馆、重庆市博物馆、四川省新都市文管会、瑞典远东文物博物馆及许多摄影家、美术家等，为我提供了极为珍贵的舞蹈文物图像；吸收了拙作《中国舞蹈史·隋唐五代部分》、《中国舞蹈史·明清部分》两书中的部分内容。本书出版后，受到读者的厚爱。1994年，获中国艺术研究优秀研究成果二等奖，1999年又获“文化部第一届文化艺术科学优秀研究成果”二等奖。1991年由台湾南天书局出版繁体字本，在海外发行。

本书自出版至今已有十多年了。在这十多年中，考古学家们又发现了一些新的有关舞蹈的文物，也有若干原已发现的舞蹈文物未能写入本书，心中常感遗憾。

最近十多年来，自己在不断探索、研究中国舞蹈史的过程中，又有一些新的心得体会，陆续在报刊上发表，更多的是我向国内外学术会议提交的论文。经过一年多的努力，我将这些新的研究成果部分地吸纳入本书，同时，又将一些新发现的有关舞蹈的文物图片

编入增补修订本中。为了降低成本，编入本书的有关舞蹈文物图片多用线描摹本及拓片作随文插图，精选部分彩图作插页图版，以减轻读者的负担。

在《中国舞蹈发展史（增补修订本）》即将出版之际，我要深深地感谢上海人民出版社的领导，决定重新排版制图出版此书；责任编辑虞信棠先生为本书出版付出的辛勤劳动；还要感谢为本书提供文物图片的摄影家王露、潘炳元、张宝玺、梁子明、赵岐、赵广田、蔺永茂、邱子渝、张展望、邹永琼、王惠芳、孔群等；绘图的老师和朋友段文杰、霍熙亮、钟贻秋、王路力、盖山林等，以及上海辞书出版社唐克敏先生给予我的帮助。

在我数十年研究中国舞蹈史的过程中，许多老师和朋友都曾给予我热情的支持和无私的帮助。我谨在这里向所有老师、朋友致以深深的、衷心的感谢。我要竭尽全力，把弘扬中华民族舞蹈文化的工作做得尽可能好一些，不辜负祖国和人民对我的培育，不辜负老师、朋友们对我的帮助和学生们对我的爱戴。

王克芬
2002 年 11 月 3 日于北京昌运宫